

LUIGI PULCI IN RENAISSANCE
FLORENCE AND BEYOND

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

CURSOR MUNDI

*Cursor Mundi is produced under the auspices of the Center for
Medieval and Renaissance Studies, University of California, Los Angeles.*

Executive Editor

Blair Sullivan, *University of California, Los Angeles*

Editorial Board

Michael D. Bailey, *Iowa State University*

Christopher Baswell, *Columbia University and Barnard College*

Florin Curta, *University of Florida*

Elizabeth Freeman, *University of Tasmania*

Yitzhak Hen, *Ben-Gurion University of the Negev*

Lauren Kassell, *Pembroke College, Cambridge*

David Lines, *University of Warwick*

Cary Nederman, *Texas A&M University*

Teofilo Ruiz, *University of California, Los Angeles*

Previously published volumes in this series are listed at the back of the book.

LUIGI PULCI IN RENAISSANCE FLORENCE AND BEYOND

New Perspectives on his Poetry and Influence

Edited by

James K. Coleman and Andrea Moudarres



BREPOLS

British Library Cataloguing in Publication Data

A catalogue record for this book is available from the British Library.

© 2017, **Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium**

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise,
without the prior permission of the publisher.

D/2017/0095/203
ISBN 978-2-503-57439-4
eISBN 978-2-503-57440-0
DOI 10.1484/M.CURSOR-EB.5.112662

Printed on acid-free paper

CONTENTS

Introduction JAMES K. COLEMAN AND ANDREA MOUDARRES	1
Tra autobiografia e confessione MARCO VILLORESI	13
The Devil and the Mirror: Pulci's Theology PINA PALMA	31
The <i>Tenzzone</i> between Matteo Franco and Luigi Pulci in the Context of Renaissance <i>Vituperium</i> : Notes on Language and Intertextuality MICHELANGELO ZACCARELLO	51
Rhetoric of Insult in Luigi Pulci's <i>Morgante</i> ALESSIO DECARIA	73
'... e tutto il prato di pecore è pieno' (<i>Morgante</i> , xx. 37): Dalla similitudine alla metafora MARIA CRISTINA CABANI	129
La morte di Orlando nel <i>Morgante</i> STEFANO CARRAI	163
Luigi Pulci and the Invention of Renaissance Irreverence LINDA L. CARROLL	181

The Ideological Battle of Roncevaux: The Critique of Political Power from Pulci's <i>Morgante</i> to Sicilian Puppet Theatre Today JO ANN CAVALLLO	209
Index	233

INTRODUCTION¹

James K. Coleman and Andrea Moudarres

A writer, a diplomat, a parasite (in the eyes of his many enemies), and a loyal friend (if we take his words to Lorenzo de' Medici at face value), Luigi Pulci (1432–84) is one of the most influential, fascinating, and controversial figures of fifteenth-century Italy. So controversial, in fact, that it was long believed that at his death he was buried in unconsecrated ground because of his purportedly heretical views. Even if for a moment we set aside the polemics that characterized Pulci's life, what could be more intriguing than his hilariously irreverent mock-epic starring a converted giant and commissioned by Lorenzo's mother, the devout Lucrezia Tornabuoni, to extol the deeds of the Christian knights at the service of the Emperor Charlemagne in the fight against the rising forces of Islam? Yet, with some notable exceptions,² modern

¹ We are extremely grateful to the contributors for their participation in this project. We also wish to thank Blair Sullivan at the UCLA Center for Medieval and Renaissance Studies and Guy Carney at Brepols for their support throughout the publication process, and Brepols' anonymous reader. We are also indebted to Nathaniel Peterson-More for translating Alessio Decaria's essay, to Karen Raizen for her editorial assistance, and to Allison Collins for proof-reading the entire volume and creating the index.

² The last monograph in English on Pulci is Davie, *Half-serious Rhymes* (1998). More recently, in 2010, Alessandro Polcri has published in Italian *Luigi Pulci e la chimera*. Giuseppe Mazzotta has examined the *Morgante* in relation to Cervantes's *Don Quixote* in 'Modern and Ancient Italy in Don Quixote'. In Italy, Maria Cristina Cabani, Stefano Carrai, Stefano

James K. Coleman (james.coleman@pitt.edu), Assistant Professor, University of Pittsburgh

Andrea Moudarres (moudarres@ucla.edu), Assistant Professor, University of California, Los Angeles

critics have far too often neglected Pulci's works, erroneously labelling them in somewhat dismissive terms as entertaining — of course — but ultimately superficial. Pulci has perhaps seemed, on the one hand, not sufficiently sophisticated vis-à-vis the intellectual elites of Quattrocento Florence that gravitated around humanists like Angelo Poliziano and Marsilio Ficino. On the other hand, Pulci has been regarded as stylistically and linguistically alien to the tradition of Ferrarese epics that includes the works of Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto, and Torquato Tasso. (We will turn to the relationship between Pulci and the Ferrarese romance epics shortly.) The goal of *Luigi Pulci in Renaissance Florence and Beyond: New Perspectives on his Poetry and Influence* is to challenge these critical narratives and restart a conversation on the merits of Pulci's oeuvre and legacy. As will be outlined in the second part of the Introduction, most of the essays that make up this volume focus on the *Morgante*.

As noted above, Pulci's poem takes its title from the name of the giant who converts with striking speed in the first cantare thanks to the intervention of Orlando, the greatest of Charlemagne's paladins. That the title foregrounds the prominence of the giant, but that in the last eight of the poem's twenty-eight cantari Morgante does not appear at all, prompts a few considerations, especially on what the Italian scholar Ruggero Ruggieri once termed 'the seriousness of the *Morgante*'.³ To be sure, Morgante's adventures with and without Orlando would mesmerize even the most impatient reader. His memorable encounter with the blasphemous half-giant Margutte and their subsequent feats that cover roughly two cantari can arguably be counted among the most exuberant prototypes of what would later be called the picaresque. But in the space of a few *ottave* Pulci dispatches Morgante, who in cantare xx unexpectedly dies because of the bite of a small crab — an animal that in the bestiary tradition of the Middle Ages symbolized treachery.⁴ Morgante's death is second in outlandishness only to that of Margutte, who bursts from laughter as

Decaria, Marco Villoresi, and Michelangelo Zaccarello, all of whom have contributed essays to this volume, have over the last three decades enriched our knowledge of Pulci. (For a partial list of their publications, see the bibliography at the end of this Introduction) Other studies that remain significant to our understanding of Pulci's works even after about forty years since their publication are Nigro, *Pulci e la cultura medicea* (1972), and Orvieto, *Pulci medievale* (1978).

³ Ruggieri, 'La serietà del *Morgante*', in *L'umanesimo cavalleresco italiano*, pp. 217–41. *Morgante* is only mentioned in two passages of the second part of the poem (xxvii. 138–39, and xxviii. 136 and xxviii. 142).

⁴ Carrai, *Le Muse dei Pulci*, p. 102.

he is watching a monkey put on and take off his boots in *cantare XIX*. Orlando, too, would die later on (*cantare XXVII*), in the battle of Roncevaux, victim of Charlemagne's gullibility and of the treasonous plot orchestrated by Gano, the Emperor's trusted adviser, and Marsilio, the Muslim King of Spain. As the battle of Roncevaux draws to a bloody end, the scene that Pulci describes is so grim that at the outset of the same *cantare XXVII* he claims that, while he just meant to write a *comedia*, he finds himself on the verge of completing a *tragedia*. The only narrative twist that ostensibly keeps his comedy from turning into a tragedy seems to be the equally violent vengeance exacted on the conspirators: Marsilio is hanged, Gano quartered.

One of the many ways in which the *Morgante* defies its readers' expectations lies precisely in its mixture of exhilarating comic verve and the ability to raise unsettling ethical questions. In this regard, it is not a surprise that Pulci treats Dante as an indispensable point of reference — echoes of the *Divine Comedy* are indeed pervasive in the *Morgante*. But perhaps even more telling than Pulci's reliance on the model of Dante — albeit entirely consistent with it, given the moral structure of the *Inferno* — is the insistence with which the *Morgante* stages the shifting loyalties among its protagonists and the constant threat of treachery.⁵ It is hard not to see in this emphasis the repercussions of the so-called Pazzi conspiracy (1478), the plot that aimed to kill Lorenzo de' Medici (unsuccessfully) and his brother Giuliano (successfully). It is true that Lorenzo remained in power after these dramatic events and in fact tightened his grip on Florence. The city, however, was deeply scarred both by the assassination itself and by the Medici's ruthless retribution against the conspirators in the aftermath of Giuliano's death. The political instability that the Pazzi conspiracy revealed and epitomized hovers over the *Morgante* — especially over the last five cantari, which were added in the third and last edition of the poem in 1483.

In the *Morgante*, the behind-the-scenes scheming that plagues Charlemagne's court mirrors the violence and treachery that permeated the political life of Quattrocento Italy.⁶ The Pazzi conspiracy is not the only such episode from recent history that haunts Pulci's poem. In *cantare XXVIII*, Pulci explains Gano's betrayal by referring to a famous plot that took place in Milan in 1476: Andrea Lampognano's assassination of Duke Galeazzo Maria Sforza. As Pulci warns the reader against enemies driven to desperation, he draws a parallel between Gano and Lampognano:

⁵ Treachery — it bears stressing — is the most grievous sin in Dante's Hell.

⁶ Cf. Perrotta, 'Lo spazio della corte'.

Quando Ulivier percosse il viso a Gano,
 io dissi allor come e' si pose in core
 di vendicarsi, ché gli parve strano
 (sendo pur per natura traditore).
 Ricòrdati, lettor, del Lampognano,
 e non cercar d'altro antico aùttore;
 e sempre tien' la paura in corazza,
 ché il disperato alfin mena la mazza.
 (*Morgante*, xxviii. 22)⁷

In the first lines of this stanza, Pulci refers to an earlier episode in which Ulivieri, one of Charlemagne's paladins, slapped Gano at a public meeting (*Morgante*, xxiv. 47). Later in the poem Gano would go on to explain that in conspiring against the paladins, especially Ulivieri and Orlando, he would not be committing an act of treason, but simply trying to regain his honour (xxv. 65–68).⁸ To explain how powerful a motive revenge can be, Pulci asserts that he need not recall the example of any ancient authors; all his readers need to do is to consider the recent case of Andrea Lampognano. According to Renaissance sources, Lampognano and his co-conspirators Carlo Visconti and Gerolamo Olgiati were dissatisfied courtiers, exasperated by the Duke's tyrannical proclivities.⁹ More importantly, however, in light of Pulci's reference in the *Morgante*, the conspirators held personal grudges against the duke: the notoriously lascivious Galeazzo had allegedly violated Visconti's sister, while Lampognano felt that the duke had denied him justice in a property dispute. Pulci's reference thus serves as a warning against the threat — omnipresent both in the world of the poem and in Pulci's own world — of personal antagonism spilling over into political insurrection.

⁷ The Italian text is from Luigi Pulci, *Morgante*, edited by Franca Agno (Milan: Mondadori, 1994 [1st edition 1955]). The English translation is from Luigi Pulci, *Morgante: The Epic Adventures of Orlando and His Giant Friend Morgante*, translated by Joseph Tusiani (Bloomington: Indiana University Press, 1998): 'When Oliver struck Gano on the face, / I quickly said that Ganelon had sworn / revenge at once (a traitor though he was, / he thought that slap most inappropriate). / Of Lampognano I remind you, reader, / and pay attention to no ancient author: / use your fear always as your own defense, / for desperate men think only of offense'.

⁸ Gano's argument stems from a tenet of medieval law according to which an individual was justified to avenge an offense received in public. On this complex legal issue and its historical background, see Ruggieri, *Il processo di Gano nella 'Chanson de Roland'*, and Mickel, *Ganelon, Treason and the 'Chanson de Roland'*.

⁹ Cf. Niccolò Machiavelli, *Istorie Fiorentine*, Book VII, Chapters 33–34. See also Ilardi, 'The Assassination of Galeazzo Maria Sforza', p. 73.

Pulci's engagement with the volatile political dynamics of the Italian peninsula is far from anomalous among Italian early modern epics. Indeed, Pulci's ability to weave allusions to historical events within the narrative fabric of the *Morgante* is consistent with Boiardo's approach to politics in the *Orlando Innamorato* in roughly the same years and anticipates what will become a fixture of sixteenth-century poems such as Ariosto's *Orlando Furioso* and Tasso's *Gerusalemme Liberata*. Ariosto's poem, for instance, alludes to the failed conspiracy against Duke Alfonso and Cardinal Ippolito d'Este orchestrated by their brothers Giulio and Ferrante. Ariosto refers to this conspiracy in canto III of the *Furioso*, where he exhorts (*ex post facto*) Alfonso and Ippolito to react mercifully to their siblings' betrayal: 'O bona prole, o degna d'Ercol buono, / non vinca il lor fallir vostra bontade: / di vostro sangue i miseri pur sono: / qui ceda la iustitia alla pietade' ('But, kindly children, worthy of virtuous Ercole, let not their faults overcome your goodness: they are, in truth, your own kindred — let justice give place to mercy' *Orlando Furioso*, III. 62).¹⁰ This episode, too, is a case of personal antagonism threatening to spill over into political insurrection: tensions between the siblings degenerated into violence in part because of the rivalry between Ippolito and his half-brother Giulio for the attention of Angela Borgia (a court lady and cousin of Lucrezia Borgia, wife of Duke Alfonso).

Centred on the interplay between the personal and the political, the foregoing examples are paradigmatic of a characteristic poetic practice of the Italian Renaissance epics. Indeed, one could contend that the literary representation of this interplay was a direct consequence of the nature of power relations in early modern Italian city-states. As Dale Kent has argued, a system of patronage, clientele, family ties, and friendship underpinned the socio-economic structures of these polities.¹¹ Therefore, a personal quarrel such as Ippolito and Giulio's erotic rivalry was never solely a private matter, regardless of how petty the point of contention between the opposing parties might seem to a modern observer. Pulci's *Morgante* invites the reader to laugh at the pettiness and pretention that fuel such interpersonal rivalries, while denouncing the very serious consequences they can give rise to in the political sphere. In the *Morgante*, laughter is serious business: it is the combination of comedic energy and ethical poignancy that makes Pulci's poem such a rich text, well worth studying alongside the other great works of the Italian romance epic tradition. And it is through the double lens of this combination that the essays collected in this volume seek to offer a nuanced, if necessarily incomplete, portrait of one of the great poets of the Renaissance.

¹⁰ See also *Orlando Furioso*, XLVI. 95.

¹¹ Kent, *Friendship, Love, and Trust in Renaissance Florence*.

Pulci's reputation as an impious free thinker — even a heretic — plagued him during his own lifetime, and has profoundly shaped readers' reactions to his poetry ever since. Amid the frenzy of popular piety sparked in late-Quattrocento Florence by the apocalyptic preaching of Savonarola, the friar's zealous *Piagnoni* followers famously targeted copies of the *Morgante* for destruction in the so-called bonfires of vanities. This same groundswell of piety also briefly made a best-seller out of another Pulcian work that in later centuries would receive far less attention: the *Confessione*, a terza-rima poem in which an apparently repentant Luigi Pulci proclaims his religious conversion, and disavows his own earlier, profane poetry. Examining this poem and the early publication history of Pulci's works, Marco Villoresi's essay, 'Tra autobiografia e confessione', reassesses Pulci's late-career shift to Marian devotional poetry. Villoresi counters an interpretive paradigm that would characterize Pulci as a fundamentally faithful and morally upstanding Christian whose reputation for heresy and immorality was the product of a campaign of character assassination orchestrated by his many rivals (and facilitated by the recklessness of Pulci's literary experiments). Villoresi argues that it is, rather, the notion of a repentant Pulci, spiritually converted at the end of his life, that should be scrutinized critically as the product of a well-orchestrated public-relations campaign, executed by Pulci himself — through his authorship of the *Confessione* —, and by early publishers like Bartolomeo de' Libri, publisher of the *Sonetti di Messere Matheo Franco et di Luigi de' Pulci iocosi e da ridere*. Villoresi highlights the censorship and manipulations carried out in this edition, in which the names of Pulci's most powerful adversaries are omitted, the scabrous exchange of sonnets with Franco is made to appear a mere literary game, and the anonymous preface exhorts readers not to believe any rumours suggesting that Pulci may have been less than a faithful Christian. These editorial interventions were driven by expediency and profit motives: in the wake of the *Piagnone* revolution, such efforts to rehabilitate Pulci's reputation as a good Christian could render it easier to sell copies of his works.

Pulci's reputation as a long-time religious renegade has led many readers and critics to discern the poet's own features in one of his most memorable characters: the demon Astarotte, who in cantare XXV of the *Morgante* delivers a free-wheeling theological disquisition pushing the boundaries of religious orthodoxy. Pina Palma's essay, 'The Devil and the Mirror: Pulci's Theology', reveals the importance of the mirror analogy deployed by Pulci's Astarotte for establishing the theological coordinates of the demon's speech, and the interpersonal tensions that led Pulci to author it. As Palma shows, the analogy captures the finiteness of the human mind while foregrounding the perfection of the divine one, and gestures toward related instances of mirror imagery in scripture and in texts by Plato, St Augustine, St Thomas, Leon Battista Alberti, and, most notably, Nicholas of Cusa and Marsilio

Ficino. The theological ideas that Pulci articulates through Astarotte are, Palma argues, deeply consonant with the theology of Nicholas of Cusa, and constitute a polemical refutation of aspects of Marsilio Ficino's thought. Nicholas of Cusa deploys mirror imagery to undermine an elitist conception of intellectual culture: the human mind is likened to a 'living mirror' capable of reflecting divine truths — all the better if the mind in question belongs to an unlettered craftsman rather than a learned man puffed up with empty erudition. From the point of view of the increasingly marginalized Pulci, Marsilio Ficino's revival of Platonism had the opposite effect — reinforcing intellectual elitism in Medicean Florence. In Palma's reading, Pulci, wounded by the severing of his intimate friendship with Lorenzo, uses Astarotte's speech to denounce the hypocrisy of the Platonizing elite culture ushered in by Ficino, whose outward dedication to Platonic love masks the betrayal of the ideals of friendship that Cicero's *De amicitia* had made central to an earlier phase of Florentine humanist culture.

The prolonged confrontation between Pulci and Ficino was linked to another rivalry that provided the impetus for some of Pulci's most daring and obscene lyric poems: the feud between Pulci and the priest Matteo Franco. His privileged position in Lorenzo's inner circle threatened by the increasing influence of Ficino and that of the ambitious Medici client Franco, Pulci went on the offensive in a polemical exchange of sonnets with Franco — a *tenzone* famous both for its unflinching harshness and for its stylistic virtuosity. Michelangelo Zaccarello's essay, 'The *Tenzzone* between Matteo Franco and Luigi Pulci in the Context of Renaissance *Vituperium*: Notes on Language and Intertextuality', sheds new light on this famous exchange, drawing on important philological discoveries that Zaccarello and Alessio Decaria have made in their work on the *Sonetti iocosi et da ridere*. These philological advances allow Zaccarello to demonstrate that the initial circulation of the *Sonetti iocosi et da ridere* was a case of scribal publication carried out by a poet within the Laurentian circle — perhaps Tommaso Baldinotti, a friend and fellow clergyman of Franco's. Zaccarello traces the rich network of intertextual allusions that link the Pulci-Franco *tenzone* with a prominent literary model — the polemical exchange of sonnets between Burchiello and a clergyman from Arezzo, Rosello Roselli. Zaccarello finds in Burchiello's *tenzone* a precedent for the fusion of traditional personal invective with a distinct tradition of anti-pedantic satire, which Pulci turns against the elite humanists of Laurentian Florence. Franco, too, is influenced by the model of Burchiello's *tenzone*, echoing the barber directly in at least one sonnet and thus harnessing the same literary tradition as his opponent Pulci. Zaccarello's analysis constitutes an important contribution to the history of Renaissance invective, showing how the influence of Burchiello over the genre shifts over time, as the use of semantic ambiguity, wordplay, and oxymoron resulting in

apparent nonsense — so characteristic of the Burchiellesque model —, are ultimately abandoned in favour of ‘a more intelligible, stronger language that allowed for both a personal, direct invective and a broadened, more theatrical resonance of the quarrel’.

The art of invective that Pulci honed in his poetic exchanges with Franco and other personal rivals also provided one of the stylistic hallmarks of the *Morgante*, whose characters attack one another not only with swords and maces, but also with devastatingly potent verbal abuse. In ‘Rhetoric of Insult in Luigi Pulci’s *Morgante*’, Alessio Decaria offers an inventory of the types of insults and invective present in the *Morgante*. He distinguishes first between instances of purely verbal abuse and those that involve physical actions, noting that at many points within the poem the former is a prelude to the latter. Gestural insults constitute a separate category in Decaria’s analysis, and one with a significant presence in the Italian literary tradition, going back at least to the ‘figs’ of Dante’s Vanni Fucci. Pulci’s Marguttino shows himself a past master of this type of insult. The central focus of Decaria’s analysis, however, is on purely verbal forms of insult, an expressive mode that deeply pervades the *Morgante*. Decaria reveals numerous verbal echoes linking insults contained in the *Morgante* with verses in Pulci’s sonnets (and those of his rivals), thereby enriching our understanding of the reciprocal influences between Pulci’s epic and lyric poetry. Another aspect of Pulci’s ‘allusive art’ on which Decaria sheds new light is his rich intertextual engagement with Dante, which shapes Pulci’s strategies of insult — for example in *Morgante* XXVII, where an allusion to verses from *Inferno* XIV brilliantly sets up a parallel between King Marsilio (a figure for Marsilio Ficino) and Dante’s arrogant, prideful, savage and blasphemous Capaneus. The conclusion of Decaria’s essay treats the lexical and syntactical features most characteristic of the style of Pulci’s passages of verbal abuse. Decaria’s work makes a powerful case for the value of studying the *Morgante* from the perspective of insult, both to enrich our understanding of the reciprocal influences between Pulci’s epic and lyric production, and to arrive at the moral message underlying the *Morgante*.

Pulci’s exuberant and pervasive recourse to the rhetoric of invective is, as both Zaccarello and Decaria’s contributions document with a new precision, one of the key techniques through which Pulci develops the idiosyncratic, logorrheic voice for which he is best known. The simile is, likewise, among the instruments that Pulci deploys with consummate skill and verve to achieve the effect of chaotic, manic energy so characteristic of his style, as Maria Cristina Cabani’s essay, “... e tutto il prato di pecore è pieno” (*Morgante* XX. 37). *Dalla similitudine alla metafora*, documents through a comprehensive analysis of Pulci’s approach to the use of simile in the *Morgante*. Assessing the larger context of the evolution of Italian chivalric poetry in the Renaissance, Cabani identifies Boiardo as an important innovator in

his use of simile, which in his *Orlando innamorato* becomes a privileged instrument of intertextual allusion to the classics — a technique which Ariosto will further refine. In this respect Pulci differs from the illustrious Ferrarese poets. Pulci's use of simile establishes intertextual links primarily with the romance *cantare* tradition, rather than the classics, an approach that Cabani situates as part of Pulci's polemical stance against the ascendant humanists of the Laurentian circle. Cabani shows how Pulci's similes frequently integrate proverbs and popular sayings, as well as mythological and scriptural stories with widespread popular currency, and thus presuppose a reader who shares Pulci's own cultural background — a 'buon intenditore' capable of grasping meanings that Pulci conveys through a few carefully chosen words. As Cabani's essay shows, the *Morgante's* description of the Battle of Roncevaux is particularly rich in similes that integrate intertextual allusions to Dante, often to comic and subversive effect. Pulci uses Dantean intertextuality to link this landscape of betrayal and bloodshed to the infernal city of Dis, all the while punctuating the episode's tragic tone with dizzying descents into the comic register achieved through culinary similes. Pulci's virtuoso use of simile in such examples amounts, Cabani contends, to a technique of free association culminating in total lexical and sonic anarchy.

The Battle of Roncevaux, and the death of Orlando that constitutes the tragic climax of the episode and of the *Morgante* as a whole, is the focus of Stefano Carrai's essay, 'La morte di Orlando nel *Morgante*'. Reviewing earlier versions of the story, including those found in the *Chanson de Roland*, the *Historia Karoli Magni et Rotboldandi*, the *Ronsasvals*, and *Li fatti de Spagna*, Carrai highlights the originality of Pulci's approach. Pulci's innovations, as Carrai shows, amplify the Christological and apocalyptic resonances implicit in the scene of the paladin's death. In particular, the position of Orlando's body at the moment of his death — with his arms and chest pressed against his inverted, cross-shaped sword — link his body to that of the crucified Christ. The parallels that the *Morgante* draws between Orlando and Christ as blameless victims of betrayal are part of Pulci's polemic against his rivals within the Medicean circle (most notably Ficino), linked in the poem to Biblical and Carolingian-era traitors. Carrai also shows that Pulci's Orlando, by planting his sword in the earth to form a cross, is acting out a historically attested chivalric rite signifying the end of a knight's earthly combat and the beginning of a purely spiritual militancy, as in the case of the twelfth-century warrior Galgano Guidotti, who reportedly converted to the monastic life with such a rite.

Linda Carroll's 'Luigi Pulci and the Invention of Renaissance Irreverence' analyses Pulci's oeuvre as a means of more fully understanding the larger shift in Italian literary culture that made irreverence the hallmark of a particularly prominent strand of Italian literature between the fifteenth and sixteenth centuries

— a development that Carroll connects with the breakdown of traditional certainties caused by societal transformations such as the conquest of Italian lands by Europe's rising nation states, the shift of trade from the Mediterranean to the Atlantic, declines in banking, and disruptive upheavals in agricultural practices. Carroll's essay compares Pulci's work with that of one of the major Cinquecento exponents of the literature of irreverence, Angelo Beolco (Ruzante). Carroll notes the combination of conservatism and aggressive critique that characterizes the work of both authors, and connects these shared traits with the parallel social positions of the two authors: both descendants of the landed aristocracy, Pulci and Ruzante produced works that express nostalgia for an earlier feudal society in which they might have enjoyed greater prestige and latitude of expression. Carroll makes the case that the rise of the Renaissance literature of irreverence, of which Pulci and Ruzante are among the greatest Italian protagonists, in conjunction with the renewed cultural influence of Lucretius's Epicurean philosophy, contributed to an atmosphere of open-minded questioning in the years preceding the Counter-Reformation.

Jo Ann Cavallo's essay, 'The Ideological Battle of Roncevaux: The Critique of Political Power from Pulci's *Morgante* to Sicilian Puppet Theatre Today', explores one of the most interesting connections between Pulci and contemporary popular culture — namely, the *Morgante*'s status as the ultimate source for the depiction of the battle of Roncevaux in the *Opera dei pupi* tradition. Cavallo highlights the significance of Pulci's innovation in including Rinaldo in the Roncevaux episode, a move that allows him to 'inject the anti-statist and individualist values of the rebel baron cycle into the very heart of the chanson de geste narrative that most famously celebrated self-sacrifice and loyalty to the emperor'. Cavallo argues that Pulci 'thus united two separate traditions: one of trampled rights and rebellion and the other of collective duty and obedience to authority'. Pulci's version of the Roncevaux episode strongly influenced Giusto Lo Dico's *Storia dei paladini di Francia* (1858–60) — the text which Sicilian puppeteers themselves most frequently indicate as source — and thereby shaped the traditional *Opera dei pupi* repertory. As Cavallo shows, the subversive, anti-authoritarian sentiments implicit in the *Morgante*'s representation of the mistreatment of the heroic Rinaldo by the overbearing Charlemagne are further developed in Lo Dico's text, and finally become a key element of the political dimension of Sicilian puppet theatre. These themes had a special resonance in the Sicilian context: puppet theatre audiences of the nineteenth century could liken the rebellious outcast warrior Rinaldo to the brigands of Southern Italy whose resistance to state power often won the admiration of the poorest classes ill-served by that dominant power. Ultimately, though, the appeal of the anti-authoritarian ethos developed through the heroism of the rebellious Rinaldo in these narratives

is not limited to a single historical period, but rather ‘spans the centuries from Pulci’s fifteenth-century Florence to contemporary Sicily’.

As Cavallo’s essay reminds us, Pulci’s poetry has influenced cultural production from the fifteenth century to the present day across a range of genres, often in unexpected and indirect ways. To be sure, Pulci’s work is firmly rooted in the Quattrocento Florentine context from which it emerged: as many of the essays in the volume show, Pulci’s poetry can only be fully understood when due attention is given to the fierce controversies in which Pulci was embroiled, and the quickly shifting intellectual, cultural, and religious preoccupations of the Medicean elite and the larger Florentine populace in the turbulent years of the late Quattrocento. At the same time, Pulci’s irrepressible wit, and his ability to treat even the darkest themes — treachery and vengeance in the personal and political spheres — through an idiosyncratic fusion of the comic and the tragic gives his work a perennial vitality and an appeal that transcends time and place.

Works Cited

Primary Sources

- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. by Lanfranco Caretti (Turin: Einaudi, 1992)
 —, *Orlando Furioso*, trans. by Guido Waldman (Oxford: Oxford University Press, 1998)
 Machiavelli, Niccolò, *Istorie fiorentine*, ed. by Alessandro Montevicchi (Turin: UTET, 2007)
 Pulci, Luigi, *Morgante*, ed. by Franca Ageno (Milan: Mondadori, 1994 [1st edition 1955])
 —, *Morgante: The Epic Adventures of Orlando and His Giant Friend Morgante*, trans. by Joseph Tusiani (Bloomington: Indiana University Press, 1998)

Secondary Studies

- Cabani, Maria Cristina, *L’occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino* (Pisa: ETS, 2005)
 Carrai, Stefano, *Le Muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci* (Milan: Guanda, 1985)
 Davie, Mark, *Half-serious Rhymes: The Narrative Poetry of Luigi Pulci* (Dublin: Irish Academic Press, 1998)
 Decaria, Alessio, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano* (Firenze: SEF, 2009)
 —, ‘Tra Marsilio e Pallante: una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del *Morgante*’, in *L’entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, ed. by Isabella

- Becherucci, Simone Giusti, and Natascia Tonelli (Lecce: Pensa Multimedia, 2012), pp. 299–339
- Decaria, Alessio, and Michelangelo Zaccarello, 'Il ritrovato "Codice dolci" e la costituzione della vulgata dei Sonetti di Matteo Franco e Luigi Pulci', in *Il prestigio storico del textus receptus come criterio nel metodo filologico e nella prassi editoriale. Atti del Convegno di Verona (30 settembre–2 ottobre 2004)*, special issue of *Filologia italiana*, 3 (2006), 121–54
- Ilardi, Vincent, 'The Assassination of Galeazzo Maria Sforza and the Reaction of Italian Diplomacy', in *Violence and Civil Disorder in Italian Cities 1200–1500*, ed. by Lauro Martines (Los Angeles: University of California Press, 1972), pp. 72–103
- Kent, Dale, *Friendship, Love, and Trust in Renaissance Florence* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009)
- Mazzotta, Giuseppe, 'Modern and Ancient Italy in Don Quijote', *Poetica*, 38 (2006), 91–106
- Mickel, Emanuel, *Ganelon, Treason and the 'Chanson de Roland'* (University Park: Penn State University Press, 1989)
- Nigro, Salvatore S., *Pulci e la cultura medicea* (Bari: Laterza, 1972)
- Orvieto, Paolo, *Pulci medievale: studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento* (Rome: Salerno Editrice, 1978)
- Perrotta, Annalisa, 'Lo spazio della corte: la rappresentazione del potere politico nel *Morgante* di Luigi Pulci', *The Italianist*, 24 (2004), 141–68
- Polcri, Alessandro, *Luigi Pulci e la chimera: studi sull'allegoria nel 'Morgante'* (Florence: SEF, 2010)
- Ruggieri, Ruggero, *Il processo di Gano nella 'Chanson de Roland'* (Florence: Sansoni, 1936)
- , *L'umanesimo cavalleresco italiano. Da Dante all'Ariosto* (Naples: Fratelli Conte Editori, 1977)
- Villoresi, Marco, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto* (Rome: Carocci, 2000)
- , *Sacrosante parole. Devozione e letteratura nella Toscana del Rinascimento* (Florence: SEF, 2014)
- Zaccarello, Michelangelo, 'Continuità e specificità nella tradizione a stampa dei *Sonetti iocosi & da ridere* di Matteo Franco e Luigi Pulci', *Tipofilologia*, 1 (2008), 105–27

TRA AUTOBIOGRAFIA E CONFESSIONE

Marco Villoresi

Quamquam ridentem dicere verum quid vetat?
(Orazio)

Pensando all'idea vulgata e, sostanzialmente, condivisibile che si ha di Luigi Pulci, ovvero di uno scrittore salace e irriverente, talora persino blasfemo, potrebbe sorprendere che dopo la sua morte il testo più presente nelle tipografie fiorentine di fine Quattrocento non sia il *Morgante*, ma una breve operina in terza rima di ispirazione devozionale. Nella *Confessione* — sin dal titolo debitrice alla dottrina agostiniana — il poeta ci illustra come sia giunto ad una svolta umana e religiosa apparentemente senza ritorno sotto la guida spirituale di Fra Mariano da Gennazzano — un agostiniano, giustappunto. Con versi contriti e, si direbbe, illuminati di pura fede, Pulci rinnega l'intera sua produzione profana: finito il tempo delle provocazioni e della poesia incendiaria, occorre pentirsi, e con urgenza 'ritrattar le rime tutte quante | che non dicon secondo le Evangelio, | che si vuol venerar le cose sante | come fe' il nostro Agustino Aürelio' (*Confessione*, 298–301). Di questa fortunata operina conosciamo più di una decina di incunaboli: Pulci la scrisse probabilmente tra la fine del 1483 e la primavera del 1484.¹

¹ Cito la *Confessione* da Pulci, *Opere minori*, a cura di Orvieto, p. 228. Per la datazione della *Confessione* e per altre intelligenti e documentate considerazioni si rimanda in primo luogo a Carrai, 'La datazione della "Confessione" e le tracce della polemica fra Luigi e il Savonarola', in Carrai, *Le Muse dei Pulci*, pp. 173–87.

Marco Villoresi (marco.villoresi@unifi.it), Professore associato presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze

Vale a dire, pochi mesi prima della morte, che lo colse a Padova nel novembre dello stesso 1484, l'*annus mirabilis*. Mirabile, come noto, per motivi astronomici — la straordinaria congiunzione fra Giove e Saturno; e mirabile, e direi soprattutto, per l'incredibile sequenza di eventi prodigiosi, per lo più miracoli mariani, di cui narrano le cronache e la letteratura del tempo. Anche la *Confessione*, devotamente dedicata alla Vergine, una sorta di miracolo?²

In effetti, è proprio la temperie culturale e religiosa che si determina prima e durante l'*annus mirabilis*, e che, ulteriormente rafforzandosi, diverrà tipica della Firenze dell'ultimo quindicennio del secolo XV grazie alla presenza e alla predicazione di Savonarola, è proprio quella temperie, dicevo, che può aiutarci a comprendere la notevole fortuna editoriale della *Confessione*. Pulci, come anticipato, mette i suoi versi sotto il manto misericordioso della Vergine: a lei si rivolge il 'peccatore' nei lunghi versi proemiali chiedendo intercessione — 'Ave, Virgo Maria, di gratia plena ...' —, con lei chiude il componimento — come, del resto, aveva chiuso il *Morgante* —, pronosticando una sua veloce dipartita che non ci lascia indifferenti, dato che il poeta fiorentino muore, per l'appunto, poco dopo la stesura della *Confessione*: 'tosto teco sarò nel ciel, Maria', recita l'ultimo verso del poemetto. Pulci si sente sulla via di una vera e definitiva salvezza, dunque, e non destinato a 'desinar col diavolo' in eterno, come gli aveva pronostico dieci anni prima il nemico prete, Matteo Franco, che aveva malignamente commentato una precedente e inutile confessione del poeta miscredente, una 'carogna' degna della tortura e del rogo.³

Non rientra nei nostri interessi sapere se per quel Luigi Pulci che gli uomini del suo tempo condannarono a riposare in terra sconsecrata 'ob scripta prophana' si siano aperte le porte dell'Inferno oppure, grazie alla benigna mediazione della Madonna, quelle del Paradiso;⁴ quel che, invece, rientra pienamente nei nostri

² Mi permetto di rinviare al mio 'Intorno all'*annus mirabilis* (1484): il miracolo tra cronaca e letteratura', in Villoresi, *Sacrosante parole*, pp. 157–90.

³ 'Taci de' Paternostri e della gogna, | ch'i' veggio per te il carro apparecchiarsi | e le tenaglie già colpepolarsi, | tal che m'incresce della tuo vergogna. | Po' ch'al mondo se' stato una carogna, vuolsi di tutto, Gigi, or confessarsi, | che, benché 'l corpo e' membri ti sien arsi, | l'alma ne vada al cesso fogna fogna. | "Luigi, buona sera" — "Chi siete voi?" | "Non mi conosci tu, Ser Ciofanino? | Che per grande amistà stata fra noi, | ti vengo a confortar, pover meschino. | Sta' forte, abbi pazienza; e pensier tuoi | a martori dirizza, ch'io indovino. | Sono iti già pel vino | gli agnoli tua et hanno messo il cavolo, | perché tu vadi a desinar col diavolo"' (Cito da Pulci — Franco, *Il Libro dei Sonetti*, a cura di Dolci, pp. 43–44).

⁴ Ma Pulci, lo si è visto, è sicuro di avere un posto nel cielo. E ciò anche in virtù della propria dottrina mariana, che, per l'appunto, lo rende 'cristianissimo' e pronto a 'montare in cielo':

doveri investigativi, e che pure stimola una forte curiosità, è provare a decifrare uno dei personaggi più complessi e controversi del nostro Rinascimento letterario. Non c'è dubbio che la morte di Pulci a ridosso della composizione e della pubblicazione della *Confessione* ci nega l'opportunità di verificare con agio il tasso di veridicità nel tempo — nel tempo di Luigi, voglio dire — di quel testo così impegnativamente autobiografico e autocensurioso, a cui viva forza sembriamo costretti a dare un valore testamentario, oltre che ritenerlo una prova della straordinaria, 'paurosa' influenza di Savonarola. È, difatti, lui il Cherubino minaccioso che intima il pentimento al 'peccatore':

Io era per sentier dubbioso e angusto
quando incontro a me fessi un Cherubino
con atto fiero e nel parlar robusto.

(*Confessione*, 277–79)

Pulci, come accennato, si lascerà rimettere sulla retta via dalla mite ma ugualmente risoluta figura di Fra Mariano da Gennazzano, il Serafino già caldamente ricordato nel *Morgante* (xxviii. 145). E proprio per bocca del religioso dell'ordine agostiniano Pulci dovrà ammettere che Savonarola — colui che chiederà ai fiorentini, anche dopo la morte del poeta, le copie del *Morgante* e dei sonetti blasfemi per darli pubblicamente alle fiamme — era nel giusto:

E se quel Cherubin ti volse in pressa
e spaventò colle parole sue,
la ragion lo difende per se stessa:
fu per zelo e fervor del suo Gesùè,
come giusto e devoto in Dio costante.

(*Confessione*, 292–96)

Mentre ancora sul declinare del *Morgante* Pulci si ribellava alle intimazioni al pentimento che gli giungevano da più parti, rimbeccando fieramente, lo vedremo più avanti, proprio il Savonarola, qui la capitolazione è totale. E la cenere viene cosparsa a piene mani su di sé e sulla propria opera. Eppure, a ben vedere questo che ci consegna Pulci è un finale brusco quanto conturbante. Soprattutto, perché non ci ha lasciato il tempo per una verifica *in re ipsa*, e, di conseguenza, benché

'Però, Donna del Ciel, s'io ben racconto | quanto più queste cose ho di te lette, | tanto più cristianissimo al ciel monto' (*Confessione*, 145–47).

l'interpretazione testuale sia piana, alcuni margini di ambiguità restano. Ci tocca in sorte una responsabilità non di poco conto nel pesare quei versi da rinnegato, che sembrano intimarci di disegnare una parabola che nella sua perentoria conclusione ci lascia senza l'agio di ulteriori conferme. Può esser facile solo all'apparenza, però, far combaciare il personaggio del ridanciano miscredente e la sua vocazione da iconoclasta, con il personaggio del reo confesso sulla via di una luminosa redenzione spirituale, magari foriera di un nuovo, ortodosso impegno poetico: 'oh quanti versi | faranno ancor di me forse memoria' (*Confessione*, 263–64). E ciò anche senza contare che occorrono sempre delle precauzioni quando ci troviamo di fronte ad un autore del Quattrocento che parla di sé utilizzando un genere ad alta codificazione tematico-espressiva. Ed è proprio il caso della *Confessione*, che riprende modelli penitenziali di inveterato successo e autorevolezza, si pensi al *Confiteor* o al *Credo*, compreso quello di Antonio Beccari falsamente attribuito a Dante, che negli incunabili portava l'eloquente titolo: *Credo che Dante fece quando fu accusato per eretico allo inquisitore*.⁵ D'altronde, Pulci se ne era dimostrato assai pratico, di quel genere, anzi padrone al punto da confezionarne la parodia con la *Confessione/Credo* di Margutte; un capolavoro di quella poesia tutta giocata sullo sberleffo blasfemo di cui il poemetto mariano rappresenta la riabilitante palinodia. Tuttavia, siccome al di là della *Confessione* pochi autori della nostra storia letteraria hanno messo tanto di sé quanto Pulci nella propria produzione poetica, credo sia lecito continuare a porsi una domanda tutt'altro che retorica: chi era, veramente, Luigi Pulci?

Possiamo usufruire di varie fonti, per provare a rispondere a questa domanda. L'epistolario di questo sfuggente personaggio, innanzi tutto. Più di cinquanta lettere, la gran parte indirizzate a Lorenzo de' Medici, il suo 'cucco', l'uomo di cui si dichiara 'compare e servitore': anzi, per lasciar spazio ad una colorita definizione del suo già citato nemico giurato, Matteo Franco, Pulci è 'animella [...] delle palle' del Magnifico.⁶ Ed è già impresa assai ardua riuscire a dare conto non tanto del rapporto culturale e letterario, reciprocamente fecondo, quanto di quello psicologico ed emozionale, di gran lunga più complesso e ambiguo, tra il *dominus* di Firenze e l'autore del *Morgante*. Pulci, ricordiamolo, è più vecchio di Lorenzo di quasi vent'anni; eppure, la loro relazione è inversamente proporzionale all'indicazione

⁵ Il tema della confessione, giocato in più modi, è molto in voga nelle tipografie fiorentine di fine secolo. Si vedano Fiorentino, *Confessione*; Monaco, *Confessione*; Baggiano, *Confessione*.

⁶ Franco, *Lettere*, a cura di Frosini, p. 74. Avverto che da qui in avanti citerò l'epistolario del Pulci limitandomi a indicare a testo il numero della lettera (e talvolta la data) secondo l'edizione: Pulci, *Morgante e Lettere*, a cura di De Robertis. Aggiungo che per il *Morgante* mi sono servito dell'edizione a cura e con il commento di Agno.

anagrafica. Lorenzo, al di là del mito che presto lo codifica quale *puer senex*, ci appare subito *Pater omnipotens*. A lungo è lui, indubitabilmente, il vero ago della bilancia mentale di Luigi — ogni minima oscillazione nell'atteggiamento del Magnifico provoca reazioni potenti, talora parossistiche e devastanti, che peraltro lo scrittore non ha difficoltà a confessare sin dai primi anni della loro amicizia: 'Egli è ben vero che come io mi discosto da te, mio Lauro, mi parto dalla ragione' (Lettera VII, 23 agosto 1466). Anche se ciò, va detto, poteva favorire gradevoli esiti poetici, come testimoniato dalla 'disperata' *Da poi che il Lauro più, lasso, non vidi*.

Se Lorenzo fu genio tradizionalmente malinconico e temperamento saturnino, forse con tendenze ciclotimiche — famosa la 'diagnosi' di Machiavelli, che dichiarò esservi nel Magnifico 'due persone diverse, quasi con impossibile congiunzione congiunte' —,⁷ Luigi presenta altro profilo clinico. Per restare al giudizio dei contemporanei, Pulci fu definito *instabilis e insanus* dal filosofo e medico Marsilio Ficino (e figlio, come noto, di uno dei più importanti medici del Quattrocento). Si dirà, e a ragione, che l'esimio neoplatonico fosse accecato dal livore nei riguardi di chi l'aveva, lui e le sue teorie, sbertucciato in versi; tuttavia, difficilmente si potrebbe negare che l'autore del *Morgante* fosse un umorale e spesso denotasse una certa precarietà psicologica. A chi fosse interessato, gli elementi per abbozzare una 'patobiografia' non mancherebbero davvero: forse si potrebbero intravedere i sintomi di un moderato disturbo bipolare, che certo non fece di Luigi un 'pazzo' (stavolta la definizione è del Franco), ma lo rese fastidioso e intollerabile a molti.

Restiamo al rapporto con Lorenzo: il bizzarro poeta manifesta una devozione assoluta nei confronti del Magnifico, dichiarandosi spesso 'ischiavo' pronto a 'vivere et morire' per il suo Signore (Lettera xv del 1469). Una squilibrata, morbosa passionalità segna questa amicizia: slanci febbrili di adorazione e creatività — 'Se tu ci fussi, io fare mazzi di sonetti come ciriege' (Lettera I del 27 aprile 1465); 'Ho mille fantasie nella mente che qualche volta l'udirai' (Lettera ix del 12 gennaio 1467) — si alternano a dichiarazioni di patetico vittimismo — 'Io nacqui come la lepre e altri animali più sventurati, per dovere esser preda agli altri' (Lettera II, senza data) —, fino a paurose cadute in disgrazia, che lasciano il poeta prostrato, in uno stato di profonda depressione: 'non dormo, non mangio, et sono fuori di me ... sono in odio a Dio, a te, al mondo' (Lettera xxxvi del febbraio 1474). Nell'ambito della nevrosi, sia gli eccessi di fantasia che le manie di persecuzione, come noto, indicano una effimera tenuta del principio di realtà. E forse in una personalità come quella di Pulci, il dato psicologico e letterario da cui siamo partiti, l'abiura di sé e della sua

⁷ Machiavelli, *Istorie fiorentine*, a cura di Montevicchi, pp. 758-59 (Libro VIII, Capitolo 36).

opera esplicitata nella *Confessione*, se non è una rimozione artefatta e di comodo, potrebbe segnare un ritorno all'ordine inteso come definitiva inibizione del principio di piacere, alla cui sublimata soddisfazione sembrava mirare quell'arte poetica a lungo interpretabile come riflesso e testimonianza di un Ego debordante, intollerante verso qualsiasi rinuncia o restrizione, narcisista e anarchico, conflittuale e velleitario.

In effetti, nei versi della *Confessione* Pulci spiega lucidamente che il 'freno' inibitore della 'ragione' a lungo non è stato adoperato: 'e riconosco il mio passato errore | nel tempo, ove io solo ingannai me stesso, | che il fren della ragion sempre non regge' (*Confessione*, 21–23). Si tratta di una 'ragione' morale, che coincide con la Verità della parola di Dio — 'S'io ho della ragion passati i segni, | m'accordo con la Bibbia e col Vangelo' (*Confessione*, 61–62) — e della fede in essa. Ma, al di là del dato spirituale, al di là di quel 'credo e confesso' drammaticamente ribadito di fronte ai suoi giudici terreni e ultraterreni, nei versi della *Confessione* risulta evidente che il recupero della 'ragione' può anche consentire pragmaticamente l'adesione al principio di quella realtà — la realtà spiritualmente infervorata dell'*annus mirabilis*, la realtà della politica e della cultura fiorentina secondo le nuove direttive laurenziane — in cui l'autore continua a muoversi. E a tentare, come meglio può, di adattarsi e sopravvivere.

Se sulla fede di Pulci nel Dio dei cieli i dubbi non furono e non saranno mai dissolti, sull'attaccamento devoto nei riguardi del *dominus* di Firenze possiamo esser certi. Anche quando, a partire dalla metà degli anni Settanta, Pulci sarà sempre più lontano da Firenze per stare accanto all'altro suo protettore, Roberto da Sanseverino, l'amorosa dedizione e la riverente soggezione nei riguardi del Magnifico si manterrà intatta. Quel rapporto, insomma, resta fondamentale nel dispiegarsi del tempo, e forse diviene persino più maturo ed equilibrato. Da un certo punto in poi, difatti, l'autore del *Morgante* sembra capace di andare oltre le ben note difficoltà e dissapori (debiti, vecchie polemiche culturali, maldicenze varie), anche perché Lorenzo lo tratta per quello che è: un prezioso collaboratore esterno dello stato fiorentino. Così, quell'amicizia è ancora sentita da Pulci come la cosa più cara e più sacra — 'Et è gran tempo io stimai più la gratia e ll'amicitia tua che tutte le cose del mondo; et stimerò sempre' —, e Lorenzo, pur a distanza, non smette di essere nume tutelare e onnipotente: 'io t'amo, reverisco e temo' (Lettera XLVI del maggio 1479).

Dunque, non ci sono dubbi, è all'ombra del Lauro — e dell'intera famiglia Medici, è ovvio: basterà ricordare il legame strettissimo con Lucrezia Tornabuoni, a cui dedica il *Morgante* — che Pulci gioca la sua più importante partita di uomo e di scrittore: le svolte e i cambiamenti nella sua vita e nella sua arte sono sempre direttamente o indirettamente dovuti a Lorenzo, o al clima culturale da lui favorito

o imposto nella Firenze di fine secolo. Certo, nell'arco dei suoi cinquant'anni Pulci intrinse altre relazioni che possono ulteriormente farcelo conoscere, darci altri dettagli sul suo carattere. E forse più che gli incontri, ancor più chiaramente parlano di Pulci e del suo agire nell'ambito sociale e letterario gli scontri che ebbe con figure di spicco dell'*entourage* laurenziano. Il poeta sfida e affronta i suoi avversari tenzonando spavalamente, colpendo e difendendosi con la sua penna tagliente. E sono scontri sempre pericolosi e durissimi, come noto: proprio perché l'arbitro è quasi sempre, se non esclusivamente, Lorenzo — si tratti di poesia o filosofia, di faccende pratiche o spirituali —, ci si gioca sempre tutto, e ogni volta. Non c'è mai distacco nel modo di Pulci di vivere e intendere i rapporti, risolti solo nella piena identificazione degli altri con il proprio sé o nel conflitto senza possibili mediazioni e senza esclusione di colpi. E allora, abbiamo sempre aggiornata, anche all'interno delle opere (come in *Morgante*, xxviii. 138 e sgg.), la lista degli amici e dei nemici, dei buoni compagni e degli 'spiriti maligni', degli 'uccellacci', 'cigni o corvi' che siano. Insomma, o con me — Benedetto Dei, Bernardo Bellincioni, Antonio di Guido, Poliziano, Mariano da Gennazzano — o contro di me — Bartolomeo Scala, Marsilio Ficino, Matteo Franco, Girolamo Savonarola. È questo il fronte delle alleanze e dei conflitti che Pulci ci consegna, e nel quale lo vediamo agitarsi e combattere a lungo prima di arrendersi e cedere le sue armi più amate e utilizzate, i suoi 'sonetti', per l'appunto, che la natura, ce lo dice nella *Confessione*, gli aveva regalato insieme al suo 'diverso ingegno' come una 'dote' speciale quanto perigliosa. E sono proprio quei sonetti i simboli ormai impresentabili e ripudiati di una poesia senza filtri, audacemente disinibita e anticonformista: 'E la natura par che si diletta | varie cose crear, diversi ingegni: | a me dette per dote i miei sonetti' (*Confessione*, 58–60).

In effetti, prima della capitolazione finale di cui informano le terzine del poemetto mariano scriver di sé, nei sonetti come nel *Morgante*, per Pulci equivale a mettere in mostra polemicamente la sua stravagante personalità, a sfoggiare la sua provocatoria posizione culturale. E tutto ciò facendo ricorso ad una fantasia burchiellescamente fuori dai più canonici confini, libera e talora dissacrante, fatalmente eterodossa. Ma altrettanto spesso, per il poeta fiorentino scrivere di sé è un atto di difesa che lo porta ad attaccare gli altri, i suoi numerosi e vari denigratori — in gran parte, va detto, 'preti' e 'frati' —, si tratti del potente Bartolomeo Scala, delle odiatissime 'cicale indiane', ovvero i membri, a cominciare dal Ficino, dell'Accademia platonica, di Matteo Franco, di Tommaso Baldinotti o di Girolamo Savonarola. Una scrittura pendolare tra narcisismo e vittimismo, dunque, ma sempre in guerra con qualcuno.

Tot hostes, honorem multum. Non sappiamo se Pulci si sia mai confortato con il celebre motto latino, anche perché di onori con le sue polemiche probabilmente

ne ricavò pochi o nessuno. Ma i nemici furono molti per davvero. E acidissimi nelle loro valutazioni, sia nei riguardi dell'uomo Pulci che della sua produzione poetica: 'empio' e 'mendace' lo definì il Ficino; 'seminatore di scandali', 'uomo senza fede' il Franco; 'epicureo' il Nerucci; autore di sonetti eretici secondo il Savonarola; scrittore di sciocchezze per il volgo secondo lo Scala. Pulci non rimase inerme, come detto: rispose puntualmente per le rime, e ancor più spesso attaccò per primo, sempre stuzzicante e irriverente, sempre brioso e divertente. Talora risentito e piccato, comunque sicuro della forza dei suoi versi. E per molto tempo Pulci fu sicuro anche dell'appoggio di chi poteva consentirgli la più ampia libertà di espressione, persino di scherzare coi santi e con la fede.⁸

Nella gran mole di documenti che attestano i numerosi conflitti aperti nel corso degli anni, può valer la pena valutare nel dettaglio alcune reazioni di Pulci, ovvero il modo in cui il poeta difende e poi magari abiura certe sue urticanti e talora pericolose posizioni culturali e spirituali. Mi limiterò ad analizzare brevemente due questioni di rilievo sulle quali Pulci dovette intervenire più volte: il tema della magia e quello della fede, per altro fatalmente connessi nella biografia dell'autore del *Morgante*. E proprio l'ultima parte del gran poema lo dimostra, quando Pulci intensifica il dialogo con il Lettore/Uditore, sentendo il pressante bisogno di far conoscere le sue ragioni, di far sentire la sua voce: di difendere, ancora una volta, le sue eccentriche 'muse'.

A Pulci non toccò la soddisfazione, che certo avrebbe avuto, di vedere Marsilio Ficino finire nei guai nel 1489 con l'accusa di magia presso la curia di Roma a seguito della pubblicazione del *De vita*.⁹ Sebbene a partire dalla metà del secolo ci

⁸ Si è molto insistito sulla parziale perdita del sostegno personale e culturale che Lorenzo per lunghi anni aveva offerto a Pulci. Detto che alcune situazioni e alcuni dati sono ormai criticamente accertati e consolidati, occorrerà evitare semplificazioni eccessive, ricordando che il Magnifico, scrittore sino a tarda età di testi comici ed erotici, continuò a beneficiare della dedizione di Pulci nel campo della politica e della diplomazia, e ad amare sempre il talento poetico. Tra l'altro, aveva l'abitudine di tenere sempre un *Morgante* presso di sé, e ne diffondeva copie ai suoi amici e alleati politici anche dopo la morte dell'amico poeta. Ad esempio, nel 1485 Lorenzo inviava un esemplare a stampa a Ludovico il Moro, a cui prometteva anche un *Morgante* 'scripto', cioè adeguatamente vergato da uno dei suoi copisti. Cf. Lorenzo de' Medici, *Lettere*, IX (1485-86), a cura di Butters, p. 96.

⁹ Passata in giudicato l'identificazione nel *Morgante* del personaggio di re Marsilio di Spagna con Marsilio Ficino, risulta interessante notare che Pulci, pur seguendo la tradizione, non manca di sottolineare la domestichezza del re pagano con le pratiche magiche. Marsilio di Spagna — *ergo* Marsilio Ficino —, è 'un tristo, un doppio, un vil traditor vecchio' (xxvi. 21) che in più gode del particolare supporto culturale e pratico di 'tutti i savi di Tolletta' (xxv. 81), ovvero Toledo,

fosse sempre meno condiscendenza verso l'arte negromantica — risale al 1450 il *Tractatus contra daemonum invocatores* di Jean Vineti —, fu solo dopo la bolla di Innocenzo VIII *Summis desiderantes affectibus* del 1484, e l'inizio dei sanguinosi processi dell'inquisizione di cui rende tetra e pressoché immediata testimonianza il *Malleus Maleficarum*, che il culto delle pratiche magiche venne ritenuto a tutti gli effetti un'eresia degna di essere perseguitata con metodo e spietatezza. Ficino fronteggiò le accuse e se la cavò spendendo le sue migliori e più altolocate amicizie: fu protetto e difeso come certamente meritava, ma visse comunque un periodo di dolorose e paurose tribolazioni. Anche lo stesso Pulci, come noto, praticava la magia e in più occasioni fu accusato di baloccarsi troppo con il pentacolo e con gli spiriti. I tempi, però, erano diversi e il poeta ebbe l'agio di coltivare a lungo la sua passione senza eccessivi problemi. Anzi: di fronte a Lorenzo, e probabilmente di fronte agli amici della brigata, Pulci poteva vantarsi di esser 'vago [...] degli spiriti' (Lettera VI del 22 marzo 1466) e di governarsi con i 'consigli di Salay' (Lettera VII del 23 agosto 1466). La cosa, dunque, era risaputa a Firenze, ma da un certo momento in poi, diciamo a partire dai primi anni Settanta, la sua arte magica cominciò a danneggiarlo seriamente, costringendolo al pubblico pentimento e a venire a patti col 'frate' di turno. Lo si evince dalla feroce punzecchiatura del Franco nel sonetto *Salve, Luigi mio, degno de' mirti*:

Maggior forze del ciel ebbon gli spirti
che s'incantorno già in casa Neroni:
Vent'anni stesti senza confessioni;
pur Sallay a confessar fe' irti.
Recasti poi con parole contrite
dal frate il bullettin, come i pupilli,
ma durò poco, o pessimo Tersite.¹⁰

Come certi personaggi romanzeschi — Guerrin Meschino — e audaci avventurieri — Antoine de la Sale —, Pulci era stato a tal punto 'innamorato' della magia da

capitale medievale degli studi sulla magia, 'dove ogni negromante si raccozza' (xxv. 42). Come ben sapeva Pulci: 'Questa città di Tolletto solea | tenere studio di negromanzia: | quivi di magica arte si leggea | pubblicamente e di piromanzia: | e molti geomanti sempre avea, | e sperimenti assai di idromanzia | e d'altre false oppinion di sciocchi, | come è fatture o spesso batter gli occhi' (xxv. 259).

¹⁰ E ancora: 'Dimmi, per che malia, o strana acciuga, / avevi co' Neron sì fatta tresca?' (*Trionfa omai, casa de' Pulci, e godi*, p. 25). cf. Pulci – Franco, *Il 'Libro dei Sonetti'*, pp. 48–49 e 25–26.

recarsi in visita nel 1470 alla grotta della Sibilla e alle ‘incantate acque’ del lago di Pilato.¹¹ Sono i luoghi, come noto, dove si recavano i negromanti per consacrare i libri di magia, per praticare incantesimi ed evocare i diavoli. Il ricordo — e la struggente nostalgia — di quel tempo ricco di tentazioni negromantiche — i ‘negromanti | ci posson cogli spiriti tentare’ (*Morgante*, xxiv. 110) — lo troviamo nel xxiv cantare del *Morgante*. Si tratta di ottave famose che, pur segnando una ortodossa presa di distanza dalle antiche pratiche del ‘bel giuoco’, ha il sapore e il significato di un sogno diurno, un dolce stato di *rêverie* di cui Pulci ci rende partecipi:

Così vo discoprendo a poco a poco
 ch’io sono stato al monte di Sibilla,
 che mi pareva alcun tempo un bel giuoco:
 ancor resta nel cor qualche scintilla
 di riveder le tanto incantate acque,
 dove già l’ascolan Cecco mi piacque;
 e Moco e Scarbo e Marmores, allora,
 e l’osso biforcuto che si chiuse
 cercavo come fa chi s’innamora:
 questo era il mio Parnaso e le mie Muse;
 e dicone mia colpa, e so che ancora
 convien che al gran Minòs io me ne scuse,
 e ricognosca il ver cogli altri erranti,
 piromanti, idromanti e geomanti.

(*Morgante*, xxiv. 112–13)

La magia in questi versi sembra davvero esser fatta della materia di cui sono fatti i sogni del poeta fiorentino. Il nome della Sibilla ‘agisce’ nella mente di Pulci, riapre mondi lontani e ormai tassativamente vietati, ma sempre presenti e vivi sul piano emozionale. Il ‘vero’ che Pulci è costretto a riconoscere sembra solo un arido vero ancora incapace di ravvivarsi, come nella *Confessione*, in una fede davvero rinnovata e nell’identificazione con la parola di Dio. E la magia, qui e forse sempre, è anche magia della poesia. Luce balenante nell’immaginazione e nella creazione del poeta, la Sibilla s’accoppia ritualmente con Parnaso e rima sempre con favilla (e con scintilla). E ciò anche nell’ultimo omaggio, poche ottave prima della chiusura del poema, nel momento in cui si tirano le somme di un’esperienza di poesia che ha restituito e illuminato non pochi pezzi di vita:

¹¹ Su questo mi permetto di rinviare al mio: “Fama vulgata anzi pazzesca favola”. Ancora sulla fortuna della Sibilla e del lago di Pilato nella letteratura del XV secolo, pp. 5–29.

Forse coloro che leggeranno,
 di questa tanto piccola favilla
 la mente, con poca esca, accenderanno
 de' monti o di Parnaso o di Sibilla;
 e de' miei fior come ape piglieranno
 i dotti, s'alcun dolce ne distilla;
 il resto a molti pur darà diletto,
 e l'aüttore ancor fia benedetto.

(*Morgante*, xxviii. 141)

Certo non sorprende che nei roghi di vanità dell'epoca savonaroliana, quando Pulci era morto da più di un decennio, ma la sua opera continuava a 'dilettare' tutti, 'dotti' o meno che fossero, certo non sorprende, dicevo, che le pire infuocate di libri tenessero simbolicamente insieme un certo panorama culturale e letterario, molto caro al nostro autore: 'Furono bruciate l'opere del Boccaccio e Morganti', racconta Jacopo Nardi, 'e libri di sorte, e libri magici e superstizioni una quantità mirabile'.¹²

E, allora, avviamoci alla chiusura con qualche approfondimento sulla questione centrale, quella della fede, che Pulci aveva ridicolizzato nel Credo di Margutte.¹³ Della più o meno dimostrabile miscredenza di Pulci, del suo 'latrare contro Dio', come denunciava il Ficino, si è discusso molto tra gli studiosi. E a buona ragione, dato che si tratta di una questione che non riguarda soltanto la biografia più intima del poeta, ma anche l'interpretazione di buona parte della produzione letteraria pulciana. Rivelandoci una profonda irritazione nei riguardi di un'accusa che lo perseguitava da sempre, in chiusura del *Morgante* Pulci sbotta:

Sempre i giusti son primi i lacerati:
 io non vo più ragionar de la fede,
 ch'io me ne vo poi in bocca a questi frati,
 dove vanno anche spesso le lamprede,
 e certi scioperon pinzocorati
 rapportano: – Il tal disse, il tal non crede,

¹² Nardi, *Istorie della città di Firenze*, p. 92.

¹³ Ricordiamo i passi nei quali Margutte dichiara la sua posizione in merito alla fede: 'Io non credo più al nero che a l'azzurro, | ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto; | e credo alcuna volta anco nel burro, | nella cervogia, e quando io n'ho, nel mosto, | e molto più nell'aspro che il man-gurro; | ma sopra tutto nel buon vino ho fede | e credo che sia salvo chi gli crede' (xviii. 115); 'La fede è fatta come fa il solletico, | per discrezion mi credo tu intenda' (xviii. 117); 'Questa fede è come l'uom se l'arrecà' (xviii. 118).

donde tanto romor par che ci sia,
 se in principio era buio, e buio fia.
 In principio creò la terra e il cielo
 Colui che tutto fe' quel sapiente,
 e le tenebre al sol faceano velo;
 non so quel ch'e' si fia poi finalmente
 nella revoluzione del grande stelo:
 basta che tutto giudica la Mente;
 e se pur vane cose un tempo scrissi,
contra hypocritas tantum, pater, dissi.
 Non in pergamò dunque, non in panca
 riprendi il peccator, ma quando siedì
 nella tua cameretta, se e' pur manca;
 salite colassù col piombo ai piedi:
 la fede mia come la tua è bianca,
 e farotti vantaggio anche due Credi;
 predicate e spianate lo Evangelio
 con la dottrina del vostro Aurelio.

(*Morgante*, xxviii. 42–44)

Lo scrittore, siamo nei primi anni Ottanta, deve arginare ancora una volta il furioso attacco dei 'frati', in particolare di Fra Girolamo Savonarola — il quale, come domenicano, doveva seguire la regola di sant'Agostino —, come emergerà, lo si è visto, anche nelle terzine della *Confessione*. E, per inciso, il poemetto scritto *in extremis* lo potremmo anche intendere come uno dei 'due Credi', in queste ottave del *Morgante* più minacciati, a dire il vero, che promessi.

Certe posizioni di Pulci innegabilmente eterodosse su varie questioni dottrinarie venivano divulgate, oltre che dagli 'scioperon pinzocorati', da qualche 'susurrone' (*Morgante*, xxviii. 43), e diventavano materia di sempre più pesanti dicerie, la cui secca, perentoria risultanza era una sola: Pulci 'non crede'.¹⁴ E non bastavano soltanto le cose che al provocatorio poeta scappavano di bocca fomentando le chiacchiere cittadine, ad aggravare la situazione c'erano i testi. E che testi. La pietra dello scandalo a cui si fa preciso riferimento in questa parte dell'opera è il sonetto *In principio era buio e buio fia*. Dell'irriguardoso *incipit* del testo, Pulci offre una

¹⁴ Della sua cattiva nomea presso il popolo, che lo crede sordo al richiamo della parola cristiana, Pulci si lamenterà anche nei versi della *Confessione*: 'io non son, come crede il vulgo, sordo' (123).

rilettura canonica col soccorso del *Genesi*;¹⁵ ma al di là di questa impossibile difesa di un testo assai pesante sul piano teologico, il poeta dichiara due cose fondamentali: la prima, che qualora abbia scritto delle ‘vane cose’, le ha scritte soltanto per sbeffeggiare gli ipocriti, come un Arlecchino che *castigat ridendo mores*; la seconda, ben più importante, che la sua fede è pura, non meno pura di quella di chi lo ha brutalmente incolpato dal pulpito: ‘La fede mia come la tua è bianca’ (*Morgante*, xxviii. 44).

Pulci si sta fieramente rivolgendo a Savonarola, e questa peccata dichiarazione di fede — che sarà rafforzata, ma in tutt’altri termini, nella *Confessione* — segue la puntigliosa esposizione teologica che l’autore del *Morgante* ha affidato ad Astarotte. Il buon diavolo messo al servizio di Rinaldo dal negromante Malagigi è una vera magia poetica di Pulci: del Pulci, per così dire, capace di evocare i demoni e metterli a suo servizio. Questo bizzarro ma anche assai equivoco personaggio ci appare come un *alter ego* ideale dell’autore, e le sue parole sembrano volerci offrire un compito *vademecum* della *religio sub specie Pulci*. Astarotte è una finzione investita e rivestita di affetto, a cui il poeta sotto attacco delega inequivocabili asserzioni circa la certezza (‘Basta che la vostra fede è certa, | e la Vergine è in ciel glorificata’, *Morgante*, xxv. 234) e la verità (‘Vera è la fede sola de’ cristiani, | e giusta legge e ben fondata e santa’, *Morgante*, xxv. 240) della fede cristiana.¹⁶ Asserzioni inequivocabili, per l’appunto, ma pur sempre fuoriuscite dalla bocca di un diavolo: versetti satanici offerti del calunniatore per eccellenza, colui che è e resta antipode della Verità. In altri termini, il personaggio sembra andare oltre l’abituale funzione retorica e consegnarci nella loro ancora complessa e forse inesplicabile ambiguità la voce e i sentimenti dell’autore riguardo alla religione. Quella voce e quei sentimenti, in effetti, dovranno purificarsi assai prima che Pulci possa tradurli ben più dirittamente e pateticamente nei versi della *Confessione*, dandoci il puntuale rendiconto, stavolta sì, di una definitiva illuminazione. Veggo, veggo, veggo ripete ossessivamente di verso in verso un Pulci che si descrive inondato dalla luce della Verità. Ed è proprio il riferimento temporale che fa la differenza: ‘Ogni cosa *or* veggio’

¹⁵ Si veda la ritrattazione del sonetto nella *Confessione*, 64 e sgg. Una puntuale interpretazione del sonetto viene offerta da Romei, ‘Analisi del sonetto “In principio era buio e buio fia” di Luigi Pulci’.

¹⁶ Il rapporto di Pulci con il suo personaggio è intimamente familiare, e il poeta consegna a Rinaldo la funzione di esplicitare questa fratellanza, al momento in cui il buon diavolo, sciorinata interamente la sua dottrina, si separa dal paladino: ‘Astarotte, e’ mi duole | il tuo partir quanto fussi fratello; | e nell’inferno ti credo che sia | gentilezza, amicizia e cortesia.’ (*Morgante*, xxvi. 84).

(*Confessione*, 263). Non prima, ma *ora* il buio interiore si è dissipato. *Ora* per davvero nessuna ombra, nessuna tenebra sembra far velo alla luminosa fede di Pulci.

Dunque, nelle ottave del *Morgante* Pulci si atteggiava a ‘giusto lacerato’ e sbandierava la purezza della propria fede, ma parimenti provava ancora ad aggiustare e specificare, se non manipolare, la propria posizione dottrinarica — il diavolo ama e si nasconde nei dettagli, si sa — dando la parola ad Astarotte. Nella *Confessione*, invece, è Pulci stesso che ci segnala un punto di rottura e di non ritorno: è finito il tempo delle spiegazioni e delle giustificazioni, il ritratto del ‘giusto lacerato’ dai maldicenti non regge più. E i ‘frati’ — Savonarola — non hanno più in bocca le ‘lamprede’, ma la Verità, mentre al poeta ‘peccatore’ non resta che una resa senza condizioni. C’è un passato e un presente, insomma, nella storia del rapporto tra Pulci e la fede: un passato equivoco, oscuro e assai tempestoso, e un presente chiaro, inondato e compenetrato di luce, misticamente compattato in un verso: ‘affermo e credo e intendo e veggo e sento’ (*Confessione*, 200). Questo, almeno, è quello che il poeta ci racconta.

Gli sberleffi intorno ai miracoli e a chi ci crede, gli attacchi alla Bibbia (‘la Bibbia abbaia’: *Poich’io partii da voi, Bartolomeo*), la negazione del dogma dell’immortalità dell’anima (*Costor che fan sì gran disputazione*), la parodia del Credo ad opera di Margutte, la satira degli ipocriti gabbadei (*Questi che vanno tanto a San Francesco*), dei pellegrini e del Giubileo (*E risono una volta più di septe*), le dichiarazioni di volersi sbattezzare e di volersi fare mussulmano (Lettera III), le invocazioni a Salay o al Trecentomila diavoli (Lettere III, VI, VII, VIII, XVI). Ebbene, tutto ciò resta, e resta naturalmente in primo luogo come opera letteraria, non come sequenza di indiscutibili prove di colpevolezza. Tuttavia, chi non vorrà sposare in pieno l’asserzione di uno dei più grandi studiosi dell’autore del *Morgante*, Franca Brambilla Ageno, secondo la quale ‘la religione tradizionale è ben morta per il Pulci, qualunque possa essere il suo atteggiamento formale’,¹⁷ avrà comunque serie difficoltà a far passare ogni opera e ogni presa di posizione del Pulci come semplice millanteria e genio satirico di un poeta incapace, come il suo Morgante, di trattenere la sua giocosa mazza. E ancor più difficile sarà fare di Pulci un povero cristiano incompreso sia in vita che in morte, un uomo di fede sempre genuina, ingiustamente quanto puntualmente messo alla gogna con una serie di accuse infamanti e infondate. Molte di quelle accuse a lui rivolte da ‘frati’, ‘preti’ e ‘spigolistri’ non potranno sempre ritenersi frutto di malintesi o addirittura di subdoli complotti orditi dai vari Ficino, Franco, Savonarola, e magari persino dal pio Feo Belcari, che si impegnò a rispondere per le rime ai più spericolati sonetti

¹⁷ Ageno, ‘Introduzione’ a Pulci, *Morgante*, p. xxvii.

di Pulci. In altri termini, miscredenza, eresia e blasfemia sono parole che non sono state accostate malignamente né casualmente all'autore del *Morgante* da luciferini nemici o da un destino cinico e baro.

Pulci, la sua poesia, restavano materiali incandescenti gettati arditamente in campi minati, e più che mai lo erano nell'*annus mirabilis* e nell'era savonaroliana. Occorreva maneggiarli — o meglio ancora rimaneggiarli — con cura. Così, di tentativi di far di Pulci un 'buon cristiano', un semplice burlone la cui opera era stata fraintesa o addirittura interpretata con surrettizia malignità, ve ne sono stati molti, a cominciare da quello dell'anonimo compilatore della prefazione all'edizione dei *Sonetti di Messer Matheo Franco et di Luigi de' Pulci iocosi e da ridere* andata a stampa intorno al 1490. Questa prefazione, in particolare sul piano morale e psicologico, è davvero interessante, come interessante risulta tutta l'opera di censura che viene fatta sul testo dei sonetti, purgati sia dei nomi degli avversari più potenti di Luigi (e il primo nome a esser cassato non può che essere quello del Ficino), sia riducendo a puro gioco letterario la pesantissima tenzone poetica col Franco. Il profilo del Pulci che emerge da questa pagina dai toni edificanti è quello, per l'appunto, del 'buono cristiano' che 'sempre tenne quello che tiene la Ecclesia sancta et non dubitò mai in alcuno articulo della fede cristiana'. Con trepida sollecitudine si invita il lettore a non avere l'opinione che Pulci 'credesse male et non fusse buono cristiano'. A ben vedere, però, la cosa stupisce relativamente, specie se teniamo di conto non solo del fatto che gli avversari del Pulci erano ancora tutti in vita, ma soprattutto che l'editore dei sonetti è quel Bartolomeo de' Libri che, oltre ad essere un sacerdote, era anche l'editore privilegiato di molti altri scrittori di preta produzione devozionale, come Feo Belcari e lo stesso Savonarola. E in quest'ottica, non è un caso che Bartolomeo de' Libri decida di pubblicare più volte — nel 1490 e nel 1495 — la *Confessione* dello stesso Pulci.¹⁸ Insomma, le sacrosante esigenze di mercato — la pubblicazione di un autore ancora amatissimo a Firenze — e il nuovo clima culturale — siamo a ridosso della rivoluzione piagnona —, oltre alle naturali cautele di un uomo di religione come Bartolomeo de' Libri, rendevano necessario quel *maquillage* intorno ad un autore scomodo da morto non meno che da vivo. Ed ecco, allora, un Pulci non più, come lo abbiamo sempre conosciuto attraverso un'infinità di documenti e testimonianze, incapace di dominare le sue pulsioni e i suoi

¹⁸ Non per sola curiosità, poi, vale la pena ricordare che Bartolomeo de' Libri pubblica nel fatidico 1484, l'anno mirabile in cui compare la *Confessione* di Pulci, il già citato *Credo che Dante fece quando fu accusato per eretico allo inquisitore* (l'editore-sacerdote ripubblicherà il testo del Beccari anche l'anno successivo).

risentimenti subito trasformati in poesia, ma addirittura uno scrittore e uomo dimesso, che ‘per piacere a qualcuno era necessitato fare così contro la voglia sua’.¹⁹

Se sono spiegabili le motivazioni che spinsero sia l'editore a purgare i testi che l'estensore della prefazione a fornirci quel consolante ritrattino del poeta, più difficile è comprendere come questo Pulci possa ancora oggi trovare degli esegeti che spinti da un generoso ma inappropriato impeto missionario ci confezionano il santino di uno scrittore che, lo si diceva, è tra i più problematici e inafferrabili della nostra tradizione.²⁰ Rispondere alla domanda da cui siamo partiti risulta arduo, e Pulci resta e probabilmente resterà in gran parte un enigma, come tutti i grandi spiriti, anche quando racchiusi in quello che sprezzantemente venne definito un ‘tronconcino d’uomo’. E lo era, fisicamente parlando: ma chi può negare che sapesse sognare — e scrivere — da gigante? E anche stare al mondo, sapeva, da uomo del suo tempo, un tempo pericoloso in cui, come scriveva il Magnifico, bisognava ‘portare | gli occhi drieto non davanti’ (*Canzona de’ visi addietro*) per sopravvivere. E difatti seppe navigare in acque assai agitate della storia, Pulci, galleggiando con pervicacia e talora destrezza, e certo anche con molti rischi e alterne fortune, in compagnia e a fianco di uomini potenti e scaltri come Lorenzo de’ Medici e Roberto da Sanseverino, che non esitarono a giovare dei suoi discreti, fruttuosi servigi.²¹ Di conseguenza, far di lui un uomo di modesta levatura, un ‘povero diavolo’, un giocherellone in buona fede, incapace di capire chi avesse davanti o cosa gli capitasse intorno non pare né giustificato né condivisibile.²² Del resto, sul talento di Pulci quale raffinato indagatore delle talora perverse dinamiche sociali e politiche, nonché degli oscuri meandri dell’animo umano, è difficile avere dubbi, e men che meno sulla sua capacità di tradurlo in versi: si rilegga, ad esempio, il dialogo tra

¹⁹ Cito da Decaria, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani*, p. 125.

²⁰ Nel recente libro di Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera*, pp. 52–53, troviamo un Pulci ‘motivato da una profonda ispirazione moralistica legata a una idea del Cristianesimo molto semplice e diretta’, tanto che ‘si può forse dire che tutta la vita del Pulci fu oggetto di fraintendimenti pericolosi che gli fecero ottenere una fama immeritata di miscredente’.

²¹ L’appena citato libro di Polcri offre nuova e doviziosa documentazione circa i solidi rapporti e la profonda stima che questi due potenti uomini del nostro Rinascimento ebbero per Pulci, riconoscendone la fedeltà operosa in ambito politico e diplomatico, oltre che le sue doti intellettuali e culturali.

²² Troviamo questi giudizi in Decaria, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani*, p. 10 e p. 138. Decaria è lo studioso che più di altri in questo giro d’anni ha lavorato su Pulci, regalandoci nuovi materiali e intelligenti prospettive interpretative, sia sui sonetti che sul *Morgante*.

Gano e Marsilio (ovvero Marsilio Ficino), la maniera in cui i due malvagi per eccellenza, i nuovi Giuda si riconoscono e pattuiscono il tradimento, un capolavoro di penetrazione psicologica dei personaggi degno di una scena shakespeariana (*Morgante*, XXV. 53 e sgg.).

Così, se proprio qualche serio dubbio si dovesse avere — e dubbi ce ne sono, e molti ovviamente — circa la piana referenzialità biografica della poesia pulciana, il testo più spinoso da affrontare resterebbe sempre e comunque la *Confessione*. Che Pulci, si è visto, compone e pubblica per poi uscire definitivamente di scena, *malgré lui, ça va sans dire*. Non prima però, di averci preventivamente avvertito e illustrato, con una furbesca strizzatina d'occhio, quella che sarebbe stata la sua nuova strategia, forse l'ultimo *coupe de theatre* di un ormai assennatissimo interprete sul palcoscenico del mondo, capace più di chiunque altro di 'ciurmare in panca' (*Morgante*, XXV. 40). Mi riferisco ad un passo che campeggiava come un personalissimo *vademecum* nelle ultime ottave del capolavoro cavalleresco: un passo in cui Pulci si divertiva a mostrarci quanto si fosse raffinata la sua intelligenza sociale ed emotiva, e quanta sorniona cautela potesse e volesse mettere nelle difficili pratiche della vita. E, probabilmente, della letteratura, sacra o profana che fosse:

I' guarderò in sul ghiaccio ir con buoni chiodi;
io porterò in su gli omeri la zucca
nell'acqua, cinta con sicuri nodi;
e farò tanto quanto i savi fanno,
di perdonare a color che non sanno.

(*Morgante*, XXVIII. 143).²³

²³ Di questa sorniona cautela di Pulci, noi che viviamo tempi in cui si può essere scannati per una vignetta ritenuta sacrilega, dovremmo saper riconoscere in pieno le umanissime ragioni, continuando a percepire, però, l'irriducibile ghigno libertario e dissacrante di Luigi.

Bibliografia

Fonti primarie

- Baggiano, Francesco, *Confessione* (Firenze: Lorenzo Morgiani e Johan Petri, c. 1497)
- Fiorentino, Paolo, *Confessione* (Firenze: Niccolò di Lorenzo, c. 1477)
- Franco, Matteo, *Lettere*, a cura di Giovanna Frosini (Firenze: Accademia della Crusca, 1990)
- Machiavelli, Niccolò, *Istorie fiorentine*, a cura di Alessandro Montevecchi (Torino: UTET, 2007)
- Medici, Lorenzo de', *Lettere*, IX (1485–1486), a cura di Humfrey Butters (Firenze: Giunti-Barbera, 2002)
- Monaco, Nicolò, *Confessione* (Firenze: Lorenzo Morgiani e Johan Petri, c. 1492)
- Nardi, Jacopo, *Istorie della città di Firenze* (Firenze: Le Monnier, 1888)
- Pulci, Luigi, e Matteo Franco, *Il 'Libro dei Sonetti'*, a cura di Giulio Dolci (Milano: Albrighi, Segati & C., 1933)
- Pulci, Luigi, *Morgante*, a cura e con il commento di Franca Agno (Milano: Ricciardi, 1955)
- , *Morgante e Lettere*, a cura di Domenico De Robertis (Firenze: Sansoni, 1984)
- , *Opere minori*, a cura di Paolo Orvieto (Milano: Mursia, 1986)

Fonti secondarie

- Carrai, Stefano, *Le Muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci* (Milano: Guanda, 1985)
- Decaria, Alessio, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano* (Firenze: SEF, 2009)
- Polcri, Alessandro, *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria del 'Morgante'* (Firenze: SEF, 2010)
- Romei, Danilo, *Analisi del sonetto 'In principio era buio e buio fia' di Luigi Pulci*, in 'Nuovo Rinascimento' (www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/didattic/html/romei/pulci98/indice.htm), consultato il 1 maggio, 2016
- Villoresi, Marco, *Sacrosante parole. Devozione e letteratura nella Toscana del Rinascimento* (Firenze: SEF, 2014)
- , “Vulgata fama, anzi pazzesca favola”. Ancora sulla fortuna della Sibilla e sul lago di Pilato nella letteratura del secolo XV, in *Studi Italiani*, 16 (2004), pp. 5–29

THE DEVIL AND THE MIRROR: PULCI'S THEOLOGY

Pina Palma

In cantare xxv of Pulci's *Morgante*, the sorcerer Malagigi summons the devil Astarotte to seek his help in finding Rinaldo. Malagigi's distrust of Gano convinces him that Rinaldo must go to Roncevaux where Orlando, on Charlemagne's orders, has traveled with the French army to meet king Marsilio. Ostensibly, the encounter will put an end to hostilities and set the seal on the peace accord between the French and Saracens. At this point neither Charlemagne nor Orlando suspects that the plan, orchestrated by Gano and Marsilio, is a scheme to kill Orlando and rout the French. Because he remains dubious about the meeting's outcome, Malagigi asks Astarotte what will happen in Roncevaux. Although at first irritated by the sudden summons, Astarotte complies with Malagigi's request, but only in so far as his ability permits him. Accordingly, he describes Rinaldo's adventures in foreign lands and reassures the sorcerer that he (Astarotte) will bring Rinaldo to Orlando's aid. As for the end result of the planned encounter between French and Saracens in Roncevaux, Astarotte cannot disclose much, because, as he makes clear, the future is unknown to him. Thus he reveals the limits of his knowledge:

Dir ti potrei per lo testamento vecchio,
E ciò che è stato per lo antecedente;

Pina Palma (Pina.Palma@southernct.edu), Professor of Italian, Southern Connecticut State University

Ma non viene ogni cosa al nostro orecchio,
 Perch'egli è solo un Primo onnipotente
 Dove sempre ogni cosa in uno specchio,
 Il futuro e'l preterito, è presente.
 (*Morgante*, xxv. 136. 1–6)¹

[Here, I could quote you the Old Testament | and all that occurred in the long past;
 | but there are things that do not reach our ears, | for the First only is omnipotent; |
 in Him, as in a mirror, everything — | future and past — is present endlessly].

Astarotte's words, delivered with the clarity and expertise of one well versed in theological issues, much like Dante's 'nero cherubin', defy the notion of the uneducated, malevolent creature. They zero in on his inability to know the future because, as he explains, a devil is not apprised of God's will. To elucidate his assertion about future occurrences, Astarotte relies on the analogy of the mirror. According to him, only to God, as in a mirror, are the future and the past known as if they were the present. Likening God's knowledge to a mirror in which events and experiences reveal themselves in their uncorrupt, beautiful forms was a familiar image for the Renaissance audience. In the wake of a rich pagan and Christian medieval tradition that drew from Platonic roots and developed its symbolic meanings in scriptural writings and patristic tradition,² the use of mirror imagery, abounding in nuances and ambiguities, found fertile ground in the Renaissance.³

The analogy privileged the notion of the ideal Form — the divine archetype — against which objects and experiences were measured. To this end, *Genesis* 1. 26–27 evidenced not just the archetype's perfection, but also its generosity in sharing that perfection with its creation. For, as St Thomas,⁴ St Augustine,⁵ and later Ficino⁶ (among Christian writers) argued, just as a mirror reflected light, so the rational soul mirrored the beauty, justice, and love of its creator. That the biblical passage implicitly referred to the hierarchical power structure it resulted

¹ All Italian quotations are taken from Pulci, *Morgante*, ed. by Ageno; all English translations are taken from Pulci, *Morgante*, trans. by Tusiani.

² On this see Bradley, 'Backgrounds of the Title *Speculum* in Medieval Literature'; Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*.

³ See Grabes, *The Mutable Glass*.

⁴ Cairns, *The Image of God in Man*, p. 110.

⁵ Sullivan, *The Image of God*.

⁶ Ficino, *Commentary on Plato's Symposium on Love*, trans. by Jayne, v. 4.

in not only added nuance to, but also ironically amplified the perfection of the rational soul. Like God, and by God, humanity was invested with the power to name and rule over other creatures, provided it adhered to the model set by the exemplar.

Against this background and in no uncertain terms, Astarotte's analogy of the mirror makes it clear that God's knowledge exists outside of the human (and devilish) understanding of time's boundaries. These are the result of human limitations because the ordered sequence humanity assigns to time — past, present, future — is inessential to the first principle that established time and yet remains outside of it, namely, God. At the same time, the devil's words also point to the ambiguity that is part and parcel of the mirror imagery. For if on the one hand it exemplified the primacy of sight among the senses and the capacity to radiate light perceived as source of all beauty, on the other hand the mirror also typified the duality, fleetingness, materiality, and appearance of reflected images. Seeing itself as a reflection of something intangible, at times invisible, and of course, a-temporal, humanity could harbour a certain degree of doubt toward that ideal Form it was to emulate. Indeed, for the beholder the mirror reflects objects that are present; it excludes absent and invisible ones. This exclusion of the absent — the before and the after known to God — underscores the transient reality of reflected objects. More importantly, it draws attention to the 'mystery of the other' that the mirror reveals, and this precludes any possibility of reconciling the self with the reflected image. From the human perspective, the transient glimpse of objects the mirror affords turns into an admonition and opportunity: because the object reflected has neither substance nor does it last, the beholder must seize its existence in the moment.⁷ Thus the mirror reveals humanity's own transitoriness. Permanence is perfection, a quality God embodies. To move toward it entails constant inner improvements that, as St Paul reminds us, do away with external, superficial changes. Only by modelling its behaviour on and reflecting the exemplary mirror Christ / God does humanity draw closer to the divine model. With striking simplicity, Astarotte's analogy captures the finiteness of the human mind while simultaneously foregrounding the complex perfection of the divine one. By shifting the focus beyond aesthetics — because one of the mirror's first implications entails an aesthetic evaluation of the self — and pointing to the ethical sphere — the *nosce te ipsum* that the mirror hinders because it entails moving beyond the realm of the visible — simultaneously

⁷ This understanding emerges in James 1. 23–25: 'A man who listens to God's word but does not put it into practice is like a man who looks at himself into a mirror at the face he was born with, then he goes off and promptly forgets what he looked like'.

nodding back, that is, to Plato's condemnation of the mirror as instrument of falsehood and deception⁸ and embracing Alberti's belief in the mirror that could be an instrument of truth to improve the quality of works,⁹ Astarotte (and Pulci through him) sets the theological coordinates along which *Morgante* xxv develops.

As he traces the birth of painting to the myth of Narcissus, whose tragic death resulted from the young man's inability to recognize himself in the mirror-like pool of water,¹⁰ Alberti ties philosophical speculation with art theory.¹¹ That *nosce te ipsum* is at the foundation of both underscores Alberti's belief in the artist's creative uniqueness and its power to convey the latter's inner convictions to the gazer.¹² More interestingly, in the description of Philoponius's third ring in the *Anuli*, Alberti foregrounds man's necessity to 'view himself mirrored, as it were, in the words and deeds of his closest friends'.¹³ While his urging brings to mind Cicero's *De amicitia* (a reference that will emerge yet more strongly in Astarotte's last mention of the mirror in cantare xxv), it also reframes the issue of the mirror as an instrument that facilitates self-knowledge.¹⁴ Because friendship is rooted in shared values, friends are — metaphorically — mirror images of each other. Accordingly, one mirrors oneself in the soundness of a friend's advice and admonitions.

Alberti's friendship with the German Cardinal and Bishop of Brixen Nicholas of Cusa is well known. Interestingly, early on, the cardinal tackled the mirror analogy with the openness and inquisitiveness that the new age demanded. He argued that God, the 'exemplar of everything', epitomizes the *veritatis speculum sine macula rectissimum atque perfectissimum*.¹⁵ According to him, God's truth, in its

⁸ Plato, *Republic*, 595a–596e.

⁹ 'A good judge for you to know is the mirror. I do not know why painted things have so much grace in the mirror. It is marvelous how every weakness in a painting is so manifestly deformed in the mirror. Therefore things taken from nature are corrected with a mirror.' Alberti, *On Painting*, trans. by Spencer, p. 82.

¹⁰ 'Narcissus who was changed into a flower, according to the poets, was the inventor of painting. Since painting is already the flower of every art, the story of Narcissus is most to the point.' Alberti, *On Painting*, trans. by Spencer, p. 64.

¹¹ See Vickers, *In Defense of Rhetoric*, pp. 340–53.

¹² See Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. 3, in particular pp. 84–85.

¹³ Alberti, *Dinner Pieces*, trans. by Marsh, p. 214.

¹⁴ See Di Stefano, 'Leon Battista Alberti e la metafora dello specchio'.

¹⁵ 'It (the mind) gets the power from being an image of the exemplar of everything, God himself. When the exemplar of everything is manifest in mind as truth in its image, mind possesses the measure to which it refers and in accord with which it judges things outside mind' and

unlimited and pure perfection, is reflected in the *specula contractionora et differenter curva*. Because these mirrors (humanity) are imperfectly shaped, Cusanus maintained, they experience God's shining splendour and, in turn, reflect it according to the degree of their perfection. More importantly, to erase the distance between the visible and the invisible and make visible the invisible, Cusanus posited observation and intuition as two modes that facilitate the grasp, and lead to the knowledge of, the invisible. He asserts that the mirror is the point of convergence, as it were, between cosmology and theology¹⁶ and that through this convergence humanity is empowered to discern what sight does not permit. Cusanus's reasoning rests on the simple yet radical notion that the intellect, in its freedom to experience, reason, and choose, empowers humanity — the 'mirrors' — to develop and attain the superior form that best captures God's reflected light.¹⁷

At a time of tremendous socio-political changes that were reshaping the West and determining its future, the German cardinal argues that the manner in which humanity ought to reach its proper goal (God's vision) entails more than the limitative use of sole reason on which the ancients relied.¹⁸ Casting aside scholastic speculations, intricate arguments and the dogmatism privileged by earlier

'Anyone who considers this mirroring power in itself sees how it is prior to all quantity. If one understands the mind as alive with intellectual life which reflects the exemplar of everything, he is making a plausible conjecture about the mind.' Nicholas of Cusa, *The Layman*, trans. by Miller, p. 55–57.

¹⁶ 'All these differences of types, and whatever other could be imagined, are very easily reconciled and harmonized once the mind lifts itself to infinity [...] The infinite form is only one and utterly simple. It is reflected in every single thing which can be subject to form as its perfectly apt paradigm [...] Anything that is named is an image of its proper, fitting, but ineffable model. Therefore there is one ineffable word which is the exact name of everything which is named by human reason. In fact, this name beyond speech is reflected in its own way in every name.' Nicholas of Cusa, *The Layman*, trans. by Miller, p. 47. See also De Certeau, 'Nicholas de Cues'.

¹⁷ Cusanus's training in Scholastic philosophy and theology is evident in his early works. Starting with *De docta ignorantia* (1400), however, a shift occurs. Thus, while Scholasticism considered reason and intellect as different uses of the same power that functioned 'only within a public and secular area' to the exclusion of 'any direct presence of the divine,' for Cusanus the intellect is the use of the mind that is not 'subject to any public, secular limitations'. See Cranz, 'Reason and Beyond Reason in Nicholas of Cusa', p. 21.

¹⁸ The concluding words of *De docta ignorantia* addressed to Cardinal Julian state: 'I was led in the learning that is ignorance to grasp the incomprehensible; and this I was able to achieve not by way of comprehension but by transcending those perennial truths that can be reached by reason'. Nicolas Cusanus, *Of Learned Ignorance*, trans. by Heron, p. 173.

theologians, in his works he uses dialogues and ordinary language to demonstrate that learnedness does not engender wisdom.¹⁹ In the conversation between two learned men and an unschooled artisan set forth in the *Idiota de mente* Cusanus argues from the perspective of the unlettered craftsman that the mind²⁰ is a 'living mirror' and 'reflects the exemplar of everything'.²¹ According to him, the mind, the image of eternity, 'enfolds identity and diversity' because it understands 'things dividedly and unitedly'.²² Through reflection, Cusanus's *idiotia* explains, the mind grasps the absolute truth as well as 'everything as one and itself as the assimilation of that one'.²³

Cusanus's approach to God's vision derives its tension from the way in which it inverts the roles between philosophers and layman, teachers and learner. The penetrating tone that at times the *idiotia* uses to make light of the philosophers' rigid convictions underscores not just the narrowness of their knowledge, but especially the unfruitful results that characterize their work. As he questions their lack of critical thought and their failure to interrogate themselves and their wisdom continuously, Cusanus uncovers the absence of self-knowledge that prevails among philosophers.²⁴ And for him those who neither question the texts nor their learning but remain anchored to the authority of the books, fail to take into consideration the dynamic role the mind intuitively plays — like wax²⁵ — in measuring, assessing, and assimilating sensible objects. Plunged into the bracing waters of discoveries, self-discoveries, and re-evaluations of the past, through his insights Cusanus charts a new path for Renaissance scholars. And although it is widely believed that he had no direct influence on Alberti, Ficino, Pico, and Bruno among others, it appears unreasonable to assume that his analyses of the interconnectedness

¹⁹ (Philosopher) 'It is my custom when I visit a man famous for wisdom to be most careful about what troubles me and to bring texts into the discussion and ask his understanding of them.' (Layman): 'While I admit that I am an unlearned and unlettered layman I do not fear to answer anything; learned philosophers and men who possess a reputation for knowledge rightly fear a mistake and so deliberate at length. So if you say plainly what you want from me, you will get it directly'. Nicholas of Cusa, *The Layman*, p. 43.

²⁰ For Cusanus the mind is 'the same as the soul of a human being'. Nicholas of Cusa, *The Layman*, trans. by Miller, p. 43.

²¹ Nicholas of Cusa, *The Layman*, trans. by Miller, p. 57.

²² Nicholas of Cusa, *The Layman*, trans. by Miller, p. 93.

²³ Nicholas of Cusa, *The Layman*, trans. by Miller, p. 67.

²⁴ On self-knowledge see Courcelle, *Connais-toi toi-même*.

²⁵ Nicholas of Cusa, *The Layman*, trans. by Miller, p. 63.

between action and introspection, transformations and stasis, the exterior and the interior, ethics and aesthetics, cosmology and theology did not resonate with later philosophers.²⁶

Indeed, Astarotte's pronouncement with regard to God's knowledge that exists outside of the human understanding of time's boundaries literally evokes Cusanus's *De docta ignorantia*. In this treatise Cusanus's depiction of God and God's relationship to humanity and nature presupposes — and at the same time ushers in — a novel understanding of the world. Central to this work is the idea of the reconciliation of contraries, developed through mathematical examples.²⁷ Yet Cusanus dovetails this theory with the manner in which, in his view, humanity's understanding of God progresses. According to him, in spite of its innate desire to know its creator, humanity is bound by its finite and contingent nature. For this reason, he concludes, humanity's proper goal is the knowledge of its own ignorance.²⁸ As for God, Cusanus asserts that 'in Him, all diversity is identity: His power is so infinitely one that it is at once infinite and infinitesimal; and His duration is so infinitely one that past, present, and future are there without any distinction'.²⁹ These words sum up the philosopher's visceral and visionary understanding of a universe that is neither solely static nor finite. On the contrary, its endless variations, movements, infinity, alterity, and singularity defy any attempt to apprehend it through sheer intellectualism. According to him, human reason lacks the means to wholly comprehend the richness of the divine uniqueness; to make sense of it as well as of the world it is desperate to comprehend, humanity must transcend the limiting and conflicting perspectives reason affords. For Cusanus humanity comes closer to understanding the two interconnected parts only through imagination engendered by ordinary observation, contemplation, and action. In other words, the reality of the quotidian paired with dynamic and fearless inner aspirations rather than stultifying learnedness, engender the wisdom necessary to unveil creation's complex and extraordinary mysteries.

Of course, the idea of the infinite divine power leads the philosopher to envision an infinite universe.³⁰ Over and against the medieval notion of a finite one, Cusa-

²⁶ See Cranz, 'Reason and Beyond Reason in Nicholas of Cusa', p. 20.

²⁷ Cusanus, *Of Learned Ignorance*, trans. by Heron, pp. 25–43.

²⁸ 'Since the natural desire in us for knowledge is not without a purpose, its immediate object is our own ignorance. If we can fully realize this desire, we will acquire learned ignorance.' Cusanus, *Of Learned Ignorance*, trans. by Heron, p. 8.

²⁹ Cusanus, *Of Learned Ignorance*, trans. by Heron, pp. 47, 76.

³⁰ Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe*, p. 278, nn. 5, 6.

nus's belief in an infinite universe naturally raises the question of the role humanity plays in the new, heterogeneous configuration. For a man as politically engaged as he,³¹ who lived in the wake of the Western Schism and tirelessly sought to bridge the gap between the Eastern and Western Church, as well as Church and Empire, and whose attention was focused on preventing a host of immediate catastrophes and struggles that threatened to lacerate both the Church and Europe, the preoccupation with the ethical and moral role humanity ought to play under dire political and religious realities was not a groundless one. His assessment of the political reality confronting him, his personal experience with both political and religious leaders convince him that a sense of relativity, of shifting boundaries, governs not only human interactions,³² but also humanity's understanding of God. For these reasons, in the end the step from the mutability of all human-set parameters to the illusoriness of perceptions is a short one for the Cardinal. With the precarious nature of perspective underlying the layout of his cosmic system,³³ Cusanus's radical rejection of traditional geocentrism and the well-established understanding of cosmic heterogeneity emerges. His new vision of the cosmos topples the formidable edifice Aristotelianism had built, giving way to the shifty illusoriness that perspective affords. Because, as he explains, rest and motion are relative notions, he concludes that the point of view limits humanity's experience of the world. For every point of view (each considering itself to be at the centre) results from different experiences, and these fail to present a straightforward reality. What appears to the eye is subjective, a mere appearance. Because of the distorting power of perspective, reality for Cusanus remains elusive and invisible. Thus, he maintains that only imagination empowers humanity to rise above itself, transcend the limiting effects of perspective, and envision spaces and places that are beyond the seen and known. Drawing from observations, learned ignorance, he argues, allows humanity

³¹ See Sigmund, *Nicholas of Cusa and Medieval Political Thought*, pp. 11–38.

³² At the time he is formulating these thoughts Cusanus is returning from Greece where he worked to reconcile and reunite the Roman and Greek churches in spite of their different perspectives. See Cusanus, *Of Learned Ignorance*, trans. by Heron, p. 173.

³³ 'it is only by reference to something fixed that we detect the movement of anything ... everyman, whether he be on earth, in the sun, or on another planet, always has the impression that all other things are in movement whilst he himself is in a sort of immovable center; he will certainly always choose poles which will vary accordingly as his place of existence is the sun, the earth, the moon, Mars, etc. In consequence, there will be a *machina mundi* whose center, so to speak, is everywhere, whose circumference is nowhere, for God is its circumference and centre and He is everywhere and nowhere.' Cusanus, *Of Learned Ignorance*, trans. by Heron, p. 111.

to embrace the challenge of the unknown, question the known and leave dubious certainties aside.

The beauty and tragedy that frame Cusanus's *machina mundi* pivot on the human struggle to make sense of life, its meanderings and incongruities, and humanity's quest to find meaning in what threatens to be incomprehensible. The profoundly transformative implications of Cusanus's insights, his insistence on the necessity of imagination to discover and understand the invisible, call for an awakening from the intellectual slumber philosophers posit as the heart of human wisdom.³⁴ For him the gazer's sharpened awareness about perspectival unreliability exposes the deceptiveness and artificiality of appearances; and these spawn illusoriness, vulnerability, and uncertainties. In his works the cardinal explores, digresses, acknowledges uncertainty, evades dogmatism, and, at the same time, embraces ambivalences and contradictions. To be sure, these are all facets shaping the new age that the Renaissance inaugurates. Given Pulci's rebelliousness against the modalities of conventions (and its proponents), it is not surprising that in six terse verses Astarotte's mention of God's mirror boldly summarizes — and in part literally quotes — Cusanus's theory.³⁵

Despite its initial lack of success outside of monastic circles,³⁶ Cusanus's work, whether directly or indirectly, influenced the Florentine intellectual milieu because of his close friendship with Alberti.³⁷ Moreover, it is important to remember that both Alberti and Cusanus were close to Paolo Toscanelli, a friend of Brunelleschi.³⁸ These friendships account for the high esteem the cardinal enjoyed among the Florentine intelligentsia. Because Marsilio Ficino moved within this orbit, it is reasonable to hypothesize that Nicholas of Cusa's Neoplatonic forays into theological cosmography were known to, and perhaps, had

³⁴ 'Surely a gift of God is required for unlearned lay men [*idiotas*] to reach an insight more clearly by faith than philosophers do through reason.' Nicholas of Cusa, *The Layman*, trans. by Miller, p. 41.

³⁵ This is not the first time Pulci indirectly draws attention to Cusanus in his poem. It is worth remembering that Morgante's death is caused by a 'granchiolino' (*Morgante*, xx. 50). This could refer to Cusanus's last name — Crypttz or Kreves — Krebs or, in Latin, *cancer*. See Cusano, *Il Dio nascosto*, trans. by Buzzi, p. 5.

³⁶ See Struever, *Theory as Practice*, p. 142; Moschini, 'Il destino storiografico di Nicola Cusano'.

³⁷ Flash, 'Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti'.

³⁸ Harries, *Infinity and Perspective*, pp. 68–70. On Cusanus and Florence see Garin, 'Cusano e i platonici italiani del Quattrocento', p. 75.

an impact on, the Florentine philosopher's own work.³⁹ In light of this, Astarotte's answer to Malagigi becomes more telling. First, it evidences Pulci's familiarity with theological questions. This, in turn, challenges the accusations of the poet's lack of education and, to a degree, of his atheism. Second, the devil's words crystallize the preeminent role that Cusanus (not Ficino) plays in the advancement of theological and political discourse in 'modern' times. Third, through it Pulci suggests that humanity's evolving needs and responsibilities demand elastic approaches and styles that are not engineered by philosophers with the pretence of 'authenticity'. Lastly, by availing itself of trustworthy, visionary guides that lead it from earthly ordinariness, which it is best equipped to know, to the spiritual, humanity can aspire to ascend from the earthly to the divine. In the process, through its actions that are shaped by its awareness of the illusoriness of appearances and its understanding of the finiteness of every single perspective, humanity can affect and improve both the social and political spheres. Clearly, Astarotte's words couch Pulci's critique of Ficino's rigid theories. For behind the devil nimbly navigating the treacherous waters of theological issues, it is impossible not to discern the poet's retort to his detractors.⁴⁰

In Ficino's Neoplatonic philosophy, and especially in his metaphysics, the mirror metaphor occupies a central place; it appears consistently every time the philosopher aims at bridging the gap between the spiritual and the corporal, the 'above' and the 'below', form and matter.⁴¹ Specifically, in the *De amore*, Ficino posits three mirrors as modes of reflecting and transmitting the divine order onto creation.⁴² Although they show no direct link to the way in which Cusanus uses the

³⁹ See Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, pp. 42, 47; Eckert, 'Nikolaus von Kues und Johannes Reuchlin', pp. 199–200. Mazzotta, 'Politics and Art'; Harries, *Infinity and Perspective*, pp. 200–23. Also, Tarabochia Canavero, 'Nicola Cusano e Marsilio Ficino a caccia della sapienza'. Finally, it should be noted that Ficino was not very forthcoming in mentioning the influence of earlier philosophers on his work. See Rees, 'Ciceronian Echoes in Marsilio Ficino', esp. pp. 145–47.

⁴⁰ Palma, *Savoring Power, Consuming the Times*, pp. 127–38.

⁴¹ Kodera, *Disreputable Bodies*, p. 82.

⁴² 'As soon as the angels and the souls are born from him, the divine power [...] infuses into them the ray in which there is a fecund power of creating all things. This imprints the arrangement and order of the whole world much more exactly in them, [*the angels and souls*] because they are nearer to him, than in the matter of the world. [...] In the angels, these pictures are called by the Platonists Archetypes or Ideas; in the Souls they are called Reasons or Concepts; in the Matter of the World they are called Forms or Images. They are certainly bright in the World, brighter in the Soul and brightest in the Angelic Mind. Therefore the single face of God

mirror image to illustrate God's influence on creation, Ficino's words come across as expanding on the cardinal's original theory. The Florentine philosopher's depiction of a universe created and ordered by God hinges on the notion that the Creator's singularity is reflected by degrees of closeness to Him in three mirrors: namely, angels, souls, and bodies.⁴³ From this tri-partition Ficino explains the origin of ideas, reasons, and images, as they respectively pertain, in descending order, to God's creation. Like Eriugena — and Cusanus — before him, Ficino places the soul at the centre of the hierarchy of being — midway between the spiritual and the material. Yet, for him the soul's descent into the corporeal world has ruinous effects. This occurs because in the material world the soul is distracted from its proper pursuit of intellectual contemplation. Indeed, as it focuses on and is deceived by shadows and reflections, and becomes captivated by 'the charms of corporeal beauty', the soul, in Ficino's view, is sidetracked from contemplating real forms and becomes imprisoned by matter, 'the origin of all our woe'.⁴⁴ To illustrate this idea, he uses the myth of Narcissus. Through an intriguing tweak and interpretation of the Ovidian myth, the philosopher argues that the youth falls prey to a mirror's deceiving powers.⁴⁵ In the shift from self-cognition to self-deception, both of which, as Alberti shows, can originate with the mirror, Ficino subverts the myth's original formula. Accordingly, in his reading the notion *nosce te ipsum* plays a secondary role because the fluid pond Narcissus looks into stands for the material world that entices him. Narcissus, for Ficino, exemplifies the soul that becomes irremediably and tragically trapped by the allure of a shadow. Thus, he claims, reason becomes enslaved by the senses. Needless to say, this reading inverts the hierarchy between passive matter and active soul.⁴⁶

More interestingly still, in Book XVII of his *Theologia Platonica*, as he explains God's creation, Ficino identifies 'shadow' with common matter. According to him, God's gaze turns the formless and indefinite potency into a mirror that reflects the

shines successively in three mirrors, placed in order: the Angel, the Soul and the Body of the World. [...] In the most remote [...] most dimly.' Ficino, *Commentary on Plato's Symposium on Love*, trans. by Jayne, pp. 89–90.

⁴³ In his commentary on the *Timaeus* Ficino elaborates on the subject of light, radiance and brilliance and their effects on intellect, soul, and nature. See Ficino, *All Things Natural*, trans. by Farndell, pp. 16–17.

⁴⁴ Ficino, *Commentary on Plato's Symposium on Love*, trans. by Jayne, p. 140.

⁴⁵ See Kodera, *Disreputable Bodies*, p. 66.

⁴⁶ Kodera, *Disreputable Bodies*, p. 72.

image of its creator.⁴⁷ This image also appears in his *Filebus Commentary*.⁴⁸ Yet the notion of the divine glance creating and shaping matter ushers in the idea of God gazing at his own image. The intrinsic narcissism latent in this image,⁴⁹ paired with Ficino's interpretation of Narcissus's death, underscores on a whole new level the philosopher's concern with the possible threat that matter creates for power. Given the intellectual magnetism that Ficino exerted on Lorenzo, it is not surprising that these ideas would turn into a compelling and consistent rationalization for Medicean leadership. Lorenzo's self-image and identity, which coincided with absolute power that had Narcissistic overtones, shaped every fold of the Florentine socio-political system.⁵⁰ But if the theories that Ficino propounded provided the grit for Lorenzo's political oyster, the pearl it produced was less than perfect: the Pazzi conspiracy of April 1478 and the later implosion of Medici power proved it. Still, as he theorizes the soul's failure in the corporeal world, the philosopher draws a vaster gulf between himself and the common man. The comforts his privileged position at the Medici court afforded him, as well as the intellectual haughtiness he embodied, differed from the complexities and vulnerabilities that Pulci, like his Astarotte (and Malagigi), grappled with as system outsiders.

Ficino's insights into his metaphysical system championing the idealized and abstract pursuit of contemplative life bear the mark of intellectual isolation. Yet his words not only promote a narrow-minded elitism, they especially suggest that the drive for power and authority needs to marshal every means at its disposal to suppress and triumph over the dissent that imperils it. Applied to the political and social spheres these principles shed some light on Lorenzo's governing style. Unlike Cusanus, whose simple language functions more as evidence of his knowledge than as proof of his lack of erudition, who consistently probes the depth and complexity

⁴⁷ 'But to the extent God as the limit looks back to His own shadow as a mirror [of Himself], so is He reflected in the shadow like an image.' Ficino, *Platonic Theology*, Volume 6, trans. by Allen and ed. by Hankins, xvii. 2, p. 9; and 'such an act overcomes the [receptive] power precisely because it emanates from God not as He flees ever farther from matter but as He looks back even now towards it.' Ficino, *Platonic Theology*, Volume 6, trans. by Allen and ed. by Hankins, xvii. 2, p. 11. Also, Ficino, *All Things Natural*, 'Matter is, in fact, from the highest Good, but is shaped by the intellect and then moved by the soul', p. 15.

⁴⁸ 'But the form in matter, as in a mirror, results from a certain beneficent glance of divine countenance. Matter is forced by necessity to accompany the necessity of the divine pre-eminence, form to accompany the goodness of the [divine] glance.' *Marsilio Ficino: The Filebus Commentary*, ed. and trans. by Allen, p. 388.

⁴⁹ See Koder, *Disreputable Bodies*, p. 75.

⁵⁰ See Brown, 'Lorenzo and Public Opinion in Florence'.

of the interrelation between cosmology and theology in a way that the vaster audience could grasp, Ficino fine-tunes his language and ideas for his intended reader: the *optimi cives*.⁵¹ This, he argues, is the ideal person whose company the learned man must seek while shunning that of anyone who is incompatible with the model. Although Ficino's assertion appears as a pointed commentary on Lorenzo's friendship with Pulci,⁵² it also suggests a fresh way to look at the sense of authority and power that the philosopher's words instilled in his acolytes, among whom Lorenzo stands out. By engendering a theory of exclusion that juxtaposed the world of intellectual elitism to that of ordinary life — God and matter — Ficino's principles promoted an insular intellectual system that quite naturally extended into the political sphere. In this system outsiders, those deemed less than *optimi cives*, are perceived as destabilizing forces or, worse yet, impediments on the way to attaining (and preserving) power. Thus, they must be done away with. Or, as in Pulci's case, alienated from the inner circle. But these ideals exacerbated the political tensions that principled compromises could resolve. Pulci's estrangement from Lorenzo's court in 1476 coincided with the consolidation of Ficino's influence in Florence.⁵³ The financial hardship the poet faced as a result of his forced estrangement profoundly affected his personal and professional life. Accordingly, it comes as no surprise that in his *Morgante* Pulci focuses on the insidiousness of conceit, hypocrisy's perversion, and the collapse of moral and ethical values⁵⁴ that trump Ficino's publicly declaimed ideals.

Returning to cantare xxv, if Astarotte's words to Malagigi reveal a sound theological awareness, they also showcase the primacy of a philosopher — Cusanus — who, unlike Ficino, in an engaging, less arcane language, explains the grand and abstract with specific, ordinary examples. In so doing, he — Cusanus — articulates humanity's transformed vision of an infinite universe by undermining the notions of its absolute centre and motion.⁵⁵ Moving beyond the logic of appearances and

⁵¹ '*Cum optimis civibus nostris placuerit*' (since our best citizens have desired it) is how Ficino explains his public lectures. See Kristeller, *Supplementum Ficinianum*, vol. 1, p. 79.

⁵² 'And finally, remember to flee far away from the unbridled, the impudent, the malicious, and the unlucky. For these, being full of bad daemons or rays, are maleficent [...] But most pestilent of all will be the company of the profligate and the cruel [...] For those infect their neighbors with Martial contagion.' Ficino, *Three Books on Life*, ed. and trans. by Kaske and Clark, III. 24, p. 377.

⁵³ Orvieto, *Pulci medievale*, especially 'Crisi e decadenza del Pulci', pp. 213–43.

⁵⁴ See Moudarres, 'The Giant's Heel'.

⁵⁵ 'Consequently, once we have taken the different movements of the stars (orbium) into account, we see that it is impossible for the motor of the world to have the material earth, air,

exclusion, by demonstrating the flaws, ambiguity, and deceptiveness of any single perspective — even while colliding with views held by other scholars⁵⁶ — Cusanus brushes off the bookish learnedness of philosophers — a trait that Ficino, in Pulci's view, incarnates. The realignment with beliefs Cusanus set in motion early on, as well as his reimagining of as yet envisioned distant points in space and time for which he lay the ground work, his moving beyond reason and intellect to grasp the unknown — God, the Truth, the Absolute — as the coincidence of contradictions or of opposites upended the certainties of the past. Similarly, the cardinal's emphasis on the *nosce te ipsum*, looking inward, that is, in order to recognize the deceptiveness of appearances, acknowledge one's ignorance and, through it, understand the invisible that no mirror could reveal, invite an examination of the self as it grapples with the outside world. Ultimately, these radical insights make up the subtext of Astarotte's seemingly plain analogy.

Ficino viewed Pulci with contempt, ostensibly on account of the damaging light his indecorous behaviour cast on the heir to the Medici power. In reality, he resented the poet's closeness to Lorenzo. That Ficino's accusations against the poet were neither questioned nor minimized by Lorenzo suggests, first of all, that they neatly coincided with his personal and political ambitions. But if Lorenzo's determination to hold his grip on Florentine politics did not allow for any compromise and political interests lay behind his indifference to Pulci's demise, there were moral and ethical principles that demanded his observance — as a statesman *and* as the mirror that supposedly reflected the brightest light onto the less perfect ones. For beyond the lack of moral fortitude, by not interceding in his friend's favour and remaining anchored to Ficino's unidimensional, accusatory perspective, Lorenzo showed his unwillingness to consider Pulci's predicament from a multitude of possible, less self-serving angles. Instead, by acquiescing to the political expediency that Ficino's theory of exclusion promoted, Lorenzo proved the true limits of his power — because, as Cusanus argues, any single point of view not only delimits humanity's experience of the world, but is also ineffective in presenting reality. Through this, Lorenzo also proved that he lacked a clear

fire, or anything else for a fixed, immovable center' Cusanus, *Of Learned Ignorance*, trans. by Heron, p. 107; and 'The poles of the spheres and the center coincide so that there is no centre but the pole, which is God ever to be blessed. It is only by reference to a fixed point — poles or centre — that we are able to detect movement, and we take such fixed points for granted in our measurements of movements ... It is evident from the foregoing that the earth is in movement.' Cusanus, *Of Learned Ignorance*, trans. by Heron, p. 109.

⁵⁶ Hopkins, *Nicholas of Cusa's Debate with John Wenck*.

sense of the acuteness of disagreements, antagonisms, crises, and machinations brewing within his court.

In a letter to his friend Martin Uranius, Ficino explains that in a mirror ‘a shining lustre is also needed so that the image, which would otherwise have a dim form, becomes clearly visible’.⁵⁷ Lorenzo’s goal of projecting a glittering image of his political and socio-cultural magnificence found a perfect guide in Ficino’s theories. For they seem to translate in philosophical terms Lorenzo’s fiercely competitive behaviour and burning ambition. Thus rather than turning Pulci’s situation into a compelling political moment to prove his evenhandedness and, through it, bolster the unfaltering magnificence of his authority, Lorenzo revealed his shortcomings: he could be manipulated by individuals close to him, especially if they appeared to smooth the way to his political ends. Most importantly, by allowing Ficino to eclipse Pulci’s unwavering friendship toward him, Lorenzo shirked his moral responsibility. This flaw lays bare the dubious elitist culture Lorenzo — and his philosopher — promoted in spite of the lofty ideals they pursued.

Pulci’s subtle, if oblique, critique of his old benefactor transpires in Astarotte’s words. His analogy suggests that as a powerful prince, Lorenzo, like Astarotte’s all-knowing God, ought to maintain a clear-eyed vision about the people surrounding him; he must be aware of and vigilant about their manoeuvres. In short, he ought to remain grounded in the reality shaping his court. This he could achieve by looking closely and shrewdly from different perspectives into the connections and tensions lurking around him. Above all, Pulci suggests, Lorenzo must neither let philosophers or courtiers manipulate him, nor must he filter his experiences through them. By giving in to these conditions, Lorenzo’s power is undermined. As a result, Astarotte’s fictional world, so convincingly imagined by the poet, appears more ethical and more real than the Medici circle and its leader.

The second and last time Astarotte refers to the mirror in cantare xxv, he links the image to the idea of friendship:

Or, s’io non son, com’io solea già, amico,
Non posso in quello specchio più vedere
Dove apparisce or forse i vostri guai.
(*Morgante*, xxv. 144. 5–7)

[Now, since I’m not, as long ago, his friend | I can no longer in that mirror see | where maybe now your worries are also evident].

⁵⁷ *The Letters of Marsilio Ficino*, vol. 10, p. 44.

Shifting from the divine to the devilish sphere, through incisive verses, Astarotte's mirror image juxtaposes the past with the present, zooming in on friendship. The image centers on and vividly records the reality that the devil now faces: his terminated friendship, his incapacity to be in the know, his unfitness to foretell the outcomes of Roncevaux. The measured tone that modulates his words functions as a counterweight to the enduring sense of loss, powerlessness, and humiliation that pervades them. Still, in the anguish that Astarotte's words convey there is neither astuteness nor simmering anger, only a note of sorrowful regret; and this is balanced by his yielding to the inevitable deficiencies of a seasoned devil pushing against the boundaries of his abilities.

Although in his first explanation to Malagigi, Astarotte detailed God's power in a forceful and impassive tone, almost as a matter-of-fact account, by contrast, in this octave he comes across as unsettled, his words infused with the ache of unending solitude and longing for connections. The central place that friendship occupies in these verses renders this shift more acute. In the wake of Cicero's influence on Florentine humanism,⁵⁸ Astarotte's words recall, by way of contrast, the Roman philosopher's *De amicitia*. Cicero's idea that friendship 'projects the bright ray of hope into the future, and does not suffer the spirit to grow faint or to fall',⁵⁹ pivots on the sense of hope that sustains friends during adverse experiences. Friendship, according to Cicero, is emboldened by the confidence friends inspire to defy and overcome life's impediments. This possibility is denied to Astarotte and Pulci. The pathos and lyricism arising from lost friendship, the disconnectedness that the latter entails, and the discouragement they both cause hint at Astarotte's realization of vulnerability; and this stirs the audience's empathy because the singularity of his awareness is accentuated by the fact that his perceived fragility is all-too-human.

While underscoring the contrast between his helpless position and Cicero's notion of friendship, the devil's words hint at yet another element that the Roman orator deemed crucial in friendship: 'friends not only reject charges preferred by another, but also let him avoid being suspicious and ever believing that his friend has done something wrong.'⁶⁰ Steeped in the moral and ethical values that undergird friendship, this pronouncement warns about the insidiousness of indifference toward accusations made against friends. Along with this, as he condemns

⁵⁸ Rees, 'Ciceronian Echoes in Marsilio Ficino'.

⁵⁹ Cicero, *De amicitia*, trans. by W. A. Falconer, p. 133.

⁶⁰ Cicero, *De amicitia*, trans. by W. A. Falconer, p. 177.

the practice of replacing old friends with new ones, deeming it inhuman,⁶¹ Cicero also cautions his interlocutors about flatterers.⁶² Ultimately, *De amicitia* celebrates the moral (and political) essence of human fellowship; by contrast, Astarotte's assertion evidences the utter lack of it. Still, by introducing the devil's perspective Pulci returns to and re-contextualizes Cusanus's theories. For the poet the point of departure for the perception of knowledge must include the 'outsider's' — the devil's — viewpoint. Like Cusanus before him, Pulci argues that knowledge advances when it is not fettered by established, prescribed, and unchangeable rules. By eliminating the limits that subjectivity imposes, the inclusion of antithetical perspectives alleviates the tensions that foisted rules engender. The political immediacy of this insight reverberates throughout Pulci's poem. Thus, Astarotte's acknowledgment of his own limits in *Morgante* xxv captures and examines anew the discourse of perspective, causing the audience to reevaluate its understanding of ethical and moral choices when principles and pragmatism diverge.

Fittingly, Astarotte's emotionally charged words are also a forceful statement on the disconnectedness that Pulci is experiencing. For the poet who has lost his lifeline and finds himself facing a professional and personal precipice, and whose determination to return to Lorenzo's court does not win him anything, pushing back fiercely at his accusers is no longer a feasible and effective strategy; nor can he rely on Lorenzo's change of heart. What he can do while adrift and sinking in the corrosive waters of court politics, where betrayals are carried out by friends, is show the flaws in Ficino's theories and, more tragically, point to their effects on the prince. Thus through an intricate layering of philosophy and poetry, Pulci's Astarotte exemplifies the sophistication and confidence of a poet whose belief in the power of simplicity that first draws him to Cusanus enables him to represent the world in which he lives as it is: hapless, hypocritical, and complicated, but also pulsating with imagination and ideas that clarify obscurities, help grasp the nature of truth, and, above all, empower people to recognize the limits and deceptiveness of appearance.

⁶¹ 'It is unworthy of a human being,' Cicero, *De amicitia*, trans. by W. A. Falconer, p. 179.

⁶² Cicero, *De amicitia*, trans. by W. A. Falconer, pp. 201 and 207.

Works Cited

Primary Sources

- Alberti, Leon Battista, *Dinner Pieces*, trans. by David Marsh (Binghamton, NY: Center for Medieval & Early Renaissance Texts and Studies, 1987)
- , *On Painting*, trans. by John R. Spencer (New Haven: Yale University Press, 1956)
- Cicero, *De senectute, De amicitia, De divinatione*, trans. by W. A. Falconer (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1923)
- Cusano, Niccolò, *Il Dio nascosto*, trans. and intro. by Franco Buzzi (Milan: Biblioteca Universale Rizzoli, 2002)
- Cusanus, Nicolas, *Of Learned Ignorance*, trans. by Fr. Germain Heron (Westport, CT: Hyperion Press, 1979)
- Ficino, Marsilio, *All Things Natural: Ficino on Plato's 'Timaeus'*, trans. by Arthur Farndell (London: Shephard-Walwyn LTD, 2010)
- , *Commentary on Plato's Symposium on Love*, trans. by Sears Jayne (Dallas, TX: Spring Publications, Inc., 1985)
- , *The Letters of Marsilio Ficino*, trans. by members of the School of Economic Science, London (London: Shephard-Walwyn, 2015), vol. 10
- , *Marsilio Ficino: The Filebus Commentary*, ed. and trans. by Michael J. B. Allen (Tempe, AZ: Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000)
- , *Platonic Theology, Volume 6*, trans. by Michael J. B. Allen, ed. by James Hankins (Cambridge, London: Harvard University Press, 2006)
- , *Three Books on Life*, ed. and trans. by Carol V. Kaske and John R. Clark (Tempe, AZ: Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000)
- Kristeller, Paul O., *Supplementum Ficinianum*, 2 vols (Florence: Olschki, 1937)
- Nicholas of Cusa, *The Layman: About Mind*, trans. and intro. by Clyde Lee Miller (New York: Abaris Books, 1979)
- Pulci, Luigi, *Morgante*, ed. by Franca Ageno (Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1955)
- , *Morgante: The Epic Adventures of Orlando and His Giant Friend Morgante*, trans. by Joseph Tusiani, intro. and notes by Edoardo A. Lèbano (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998)

Secondary Studies

- Bradley, Sr. Ritamary, C. H. M., 'Backgrounds of the Title *Speculum* in Medieval Literature', *Speculum*, 29. 1 (1954), 100–15
- Brown, Alison, 'Lorenzo and Public Opinion in Florence: The Problem of Opposition', in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo: Convegno internazionale di studi, Firenze, 9–13 giugno, 1992*, ed. by Gian Carlo Garfagnini (Florence: L.S. Olschki, 1994), pp. 61–85
- Cairns, David, *The Image of God in Man* (New York: Philosophical Library, 1953)

- Courcelle, Pierre, *Connais-toi toi-même. De Socrate a Saint Bernard* (Paris: Études Augustiniennes, 1974)
- Cranz, Edward, 'Reason and Beyond Reason in Nicholas of Cusa', in *Nicholas of Cusa and the Renaissance*, ed. by Thomas M. Izbicki and Gerald Christianson (Aldershot: Ashgate, 2000), pp. 19–30
- De Certeau, Michel, 'Nicholas de Cues: Le secret d'un regard', *Traverses*, 30–31 (1984), 70–88
- Di Stefano, Elisabetta, 'Leon Battista Alberti e la metafora dello specchio', in *Alberti e la tradizione. Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale Vi centenario della nascita di Leon Battista Alberti. Arezzo 23–24–25 settembre 2004*, ed. by R. Cardini and M. Regoliosi (Firenze: Edizioni Polistampa, 2007), vol. II, pp. 487–504
- Flash, Kurt, 'Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti', in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento, Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich. Atti del convegno internazionale Mantova 29–31 ottobre 1998*, ed. by L. Chiavoni, G. Ferlisi, and M. V. Grassi (Firenze: Olschki, 2001), pp. 371–80
- Garin, Eugenio, 'Cusano e i platonici italiani del Quattrocento', in *Nicolò da Cusa: Relazioni tenute al convegno interuniversitario di Bressanone nel 1960* (Florence: Sansoni, 1962), pp. 75–96
- Goldin, Frederick, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1967)
- Grabes, Herbert, *The Mutable Glass. Mirror-imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and English Renaissance*, trans. by Gordon Collier (Cambridge: Cambridge University Press, 1982)
- Eckert, Willehad P., 'Nikolaus von Kues und Johannes Reuchlin', in *Nicolò Cusano: Agli inizi del mondo moderno, Atti del congresso internazionale in occasione del V centenario della morte di Nicolò Cusano, Bressanone, 6–10 settembre 1964* (Florence: Sansoni, 1970), pp. 195–209
- Harries, Karsten, *Infinity and Perspective* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001)
- Hopkins, Jasper, *Nicholas of Cusa's Debate with John Wenck: A Translation and an Appraisal of 'De Ignota Litteratura' and 'Apologia Doctae Ignorantiae'* (Minneapolis: Banning, 1988)
- Klibansky, Raymond, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages: Outline of Corpus Platonium Medii Aevi* (London: Warburg Institute, 1939)
- Kodera, Sergius, *Disreputable Bodies: Magic, Medicine and Gender in Renaissance Natural Philosophy* (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010)
- Koyré, Alexander, *From the Closed World to the Infinite Universe* (New York: Harper Torchbook, 1958)
- Mazzotta, Giuseppe, 'Politics and Art: The Question of Perspective in *Della pittura* and *Il principe*', *Rinascimento*, 43 (2003), 15–29
- Moschini, Marco, 'Il destino storiografico di Nicola Cusano', in *A caccia dell'infinito. L'umano e la ricerca del divino nell'opera di Nicola Cusano*, ed. by Cesare Catà (Roma: ARACNE editrice, 2010), pp. 303–37

- Moudarres, Andrea, 'The Giant's Heel: Treachery and Pride in Pulci's *Morgante*', *MLN*, 127 (2012), 164–72
- Orvieto, Paolo, *Pulci medievale: Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento* (Rome: Salerno, 1978)
- Palma, Pina, *Savoring Power, Consuming the Times: The Metaphors of Food in Medieval and Renaissance Italian Literature* (Notre Dame, IN: Notre Dame University Press, 2013)
- Rees, Valery, 'Ciceronian Echoes in Marsilio Ficino', in *Cicero Refused to Die: Ciceronian Influences through the Centuries*, ed. by Nancy van Deusen (Leiden: Brill, 2013), pp. 141–62
- Sigmund, Paul E., *Nicholas of Cusa and Medieval Political Thought* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963)
- Struever, Nancy S., *Theory as Practice: Ethical Inquiry in the Renaissance* (Chicago: University of Chicago Press, 1992)
- Sullivan, John E., *The Image of God: The Doctrine of St. Augustine and Its Influence* (Dubuque, IA: Priory, 1963)
- Tarabochia Canavero, Alessandra, 'Nicola Cusano e Marsilio Ficino a caccia della sapienza', in *Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien*, ed. by Martin Thurner (Berlin: Verlag, 2002), pp. 481–509
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Storia dell'estetica. Vol. 3: L'Estetica moderna* (Turin: Einaudi, 1980)
- Vasoli, Cesare, 'Niccolò Cusano e la cultura umanistica fiorentina', in *Nicolaus Cusanus zwischen Deutschland und Italien*, ed. by M. Thurner (Berlin: Verlag, 2002), pp. 75–90
- Vickers, Brian, *In Defense of Rhetoric* (Oxford: Clarendon Press, 1988)

THE *TENZONE* BETWEEN MATTEO FRANCO AND LUIGI PULCI IN THE CONTEXT OF RENAISSANCE *VITUPERIUM*: NOTES ON LANGUAGE AND INTERTEXTUALITY

Michelangelo Zaccarello

Dealing with early Italian lyric, Marco Berisso has recently reminded us of the ‘netta specializzazione che da subito collega il registro comico alla forma metrica del sonetto e che, come tale, non subirà ripensamenti decisivi sino in buona sostanza al Cinquecento, quando le si affiancherà senza però soppiantarla la terza rima’ [‘clear specialization that immediately links the comic register to the metric form of the sonnet — one that would not undergo any significant changes until the Cinquecento, when *terza rima* would come close but never replace it’].¹ This statement applies fully to the poetic exchanges that I intend to tackle in this essay, in the general literary context of Renaissance comic poetry, and in the specific analysis of a few poems related to a relatively famous episode that occurred within the Laurentian poetic circle.

My essay deals with a small corpus of sonnets that were exchanged — arguably between 1470 and 1473 — by a famous poet, Luigi Pulci, and a relatively unknown

¹ Berisso, ‘Introduzione’, p. 20.

Michelangelo Zaccarello (michelangelo.zaccarello@univr.it), Professore Ordinario, Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica, Università degli Studi di Pisa

young priest, Matteo Franco (1447–94), whose rapidly growing literary reputation irritated an already affirmed Luigi and sparked a merciless competition between the two to secure Lorenzo de' Medici's appreciation and favour.² The ritual *exordium* by Franco (*Salve, se sè quel poeta, Luigi*) helps situate our *tenzone* within the boundaries of the traditional *quaestio* between lyric poets, originally tackling issues such as the definition of love or its development in the human body, but often resulting in a request of help and support for the writer's desperation, as is the case in our sonnet: 'truova qualche medela ["remedy"] a cotal peste'.³ Whilst obeying lyric tradition in the reprise of all rhymes, Pulci reverses the lofty and traditional language of the proposal in a virtuoso process of *aequivocatio* that re-uses all its rhyme-words, turning their meaning upside down. Cupid's *leggier corso* (l. 14) is read as *còrso*, a strong red wine produced in Corsica, which alternates with a lighter (*leggier*) white wine such as *trebbiano*; Love's bite (*morso*) changes meaning to the 'bridle' that helps direct horses, whilst a real *venenum in cauda* explains what kind of remedy Franco should adopt for his love labours, an immediate escape to the nearest brothel:

Le medele son queste:
d'aviarti all'un'ora passo passo
e trouera'ti all'una e mezo in chiasso.
(*Il libro dei sonetti*, I. 21–23)

Rooted in private correspondence, the quarrel rapidly gained public relevance, to the extent that — according to some manuscript rubrics — Pulci published his sonnets *in piazza* before his opponent could even read them: today, the note in ms. **D** appears badly trimmed, but it must have been more legible at the time of the first modern edition, that reads: 'Stando ben 4 mesi, un dì Luigi tornò di villa con uno sonetto; questo, a ms. M[atteo] non gliel mandava, anzi [l'anda]va legendo per piazza ... detto a ms. M[atteo] fece questi 3 [sone]tti a Luigi che era a Pisa'.⁴ The annotation is trustworthy: as Alessio Decaria has recently shown, the rubrics were added by Matteo Franco himself after the text's transcription (using the narrow space — usually a single line — between sonnets), probably upon the scribe's

² The contrast must be seen in the framework of Lorenzo's rapid shift toward a more civil and morally engaged poetry during the 1460s: see, at least, Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento*.

³ Pulci and Franco, *Il libro dei sonetti*, ed. by Dolci, I. 17.

⁴ Pulci and Franco, *Il libro dei sonetti*, introductory note to sonnet VII, p. 9.

own request, as the latter may be identified as Tommaso Baldinotti (1451–1511), a humanist teacher from Pistoia who also worked for Lorenzo de' Medici, but also a fellow clergyman and a close friend of Matteo's.⁵ As may be documented by letters sent by both Franco and Pulci to Lorenzo, a primary aim of the quarrel was to discredit the opponent in the patron's eyes and thus preserve or gain poetic leadership in the court.⁶

An original core of texts directly referring to the *tenzone* was progressively enriched by sonnets written on other occasions, to Lorenzo and other addressees: the evidence of extant manuscripts reveals a strong prevalence of poems by Franco, a circumstance compatible with Pulci's early departure from Florence in 1473, followed by his service at Roberto Sanseverino's command (1480). Formerly Lorenzo's favourite poet, Luigi's fall from his grace was in all likelihood connected to the rapid evolution in the former's cultural and literary preferences, which favoured a range of more ethically committed authors, headed by some of Pulci's most prominent opponents, Cristoforo Landino and Marsilio Ficino: the latter two were targeted by the notorious sonnets of religious parody that Luigi wrote around 1473, which caused a great scandal in Florence and aggravated his position within the Laurentian circle,⁷ but Luigi wrote satirical sonnets against the *spigolistri* (hypocrites) at least since the early 1470s, as recently argued by Alessio Decaria through the discovery of a previously unknown text.⁸

⁵ Baldinotti engaged himself in a comic *tenzone* (heavily indebted to the one between Franco and Pulci and Burchiello's exchange with Rosello) with a pharmacist called Borsi; see my article 'Un prolifico copista-editore di testi utriusque linguae: Tommaso Baldinotti (1451–1511)', p. 184.

⁶ Pulci had been an undisputed authority at Lorenzo's court since the 1460s, while Franco could benefit of its evolution toward a more committed kind of literature, as will be seen shortly. Eloquent proof of this competitive tension may be seen for both Luigi (letter to Lorenzo, February 1474, in Pulci, *Morgante e lettere*, ed. by De Robertis, pp. 991–92) and Matteo (letter to Lorenzo, January 1476 in Franco, *Lettere*, ed. by G. Frosini, pp. 73–75).

⁷ Reference to those sonnets are contained in the letter Luigi sent to Lorenzo in February 1474; see Pulci, *Sonetti extravaganti*, ed. by Decaria, pp. 67–69 (texts are published at pp. 77–80). A chronology — as accurate as possible — of the *tenzone* was already suggested in S. Carrai, *Le muse dei Pulci*, pp. 76–78.

⁸ Luigi's autograph sonnet *Questi che vanno tanto a san Francesco* was discovered by Decaria in ms. Firenze, Biblioteca Nazionale centrale, Magliabechiano VII 1025, fol. 43^r and published with annotations in chapter 2 of Decaria, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani*, pp. 81–138.

Published since 1490 under the title *Sonetti iocosi et da ridere*, our corpus includes many poems by other authors and thus features an 'open' structure, which motivates the vast oscillations in its canon and in the ordering of texts. The main part of this corpus is known as the *Libro dei Sonetti*, a title widely used since Giulio Dolci's 1933 edition: although not to be understood as a structured macrotext, this collection is particularly important in the history of the Italian language, as the Accademia della Crusca used the text as a whole to extract lexical entries for their *Vocabolario*.⁹ Based on Dolci's edition, and the textual revision proposed in an MA thesis by Marco Morganti at the University of Florence, the only edition of the corpus that, albeit selective, is widely known and read today is the one produced in 1986 by Paolo Orvieto.¹⁰ Except for the first one, the twenty-three sonnets published by Orvieto are accompanied by a rich commentary and offer a useful, albeit partial, introduction to this poetic corpus and its wide literary impact in contemporary Florence. However, texts cited in this essay will be drawn from the forthcoming critical edition of the bulk of the *Sonetti iocosi et da ridere*, i.e. the collection known as *Libro dei sonetti*, edited by Alessio Decaria and myself and soon to be published by Franco Cesati.

The forthcoming critical text is based upon recent advances, including the retrieval of a manuscript deemed lost, the so-called *Codice Dolci*, which was formerly in private ownership and which disappeared after its use as copy-text in the 1933 edition;¹¹ the main extant witnesses are thus the following:

⁹ In Decaria's edition quoted in the previous note, the definition *extravaganti* applies precisely because those sonnets are not included in the main corpus that circulated in manuscript sources of the late fifteenth century and was reflected for the most part in Dolci's edition.

¹⁰ Pulci, *Opere minori*, ed. by Orvieto; only Luigi's sonnets are published in the section *Sonetti contro Matteo Franco* (pp. 150–90). Morganti's thesis was discussed at the University of Florence in the academic year 1982–83, under the supervision of the late Mario Martelli. In this essay, the text of the *Sonetti iocosi & da ridere* will be cited from the forthcoming critical edition (in course of publication by the Florentine press Franco Cesati Editore, edited by Alessio Decaria and myself) with the acronym *SI*.

¹¹ The corpus was first studied by Agno, 'Per l'edizione dei sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci'. The recovery of the *Codice Dolci* was announced in Decaria and Zaccarello, 'Il ritrovato "Codice dolci" e la costituzione della vulgata dei Sonetti di Matteo Franco e Luigi Pulci' (later published in Zaccarello, *Reperta*, pp. 301–56; on the numerous printed editions of these sonnets, see Zaccarello, 'Continuità e specificità nella tradizione a stampa dei *Sonetti iocosi & da ridere*' (later published in Zaccarello, *Reperta*, pp. 357–95).

T = Milano, Biblioteca Trivulziana, 965. On paper, end of XV–beginning of XVI century (Ageno, p. 188); contains 103 sonnets.

D = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, N.A. 1470 (formerly *Codice Dolci*, private collection). On paper, sec. XV ultimo quarto (primi anni Ottanta), contains eighty-three sonnets copied by the humanist Tommaso Baldinotti of Pistoia.¹²

B = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano Lat. 3912. On paper, end of XV–beginning of XVI century, with the coat of arms of Carnesecchi family, contains 122 sonnets also copied by Baldinotti.

P = Parma, Biblioteca Palatina, 1336 (= P, 132 sonetti). On paper, end of XV–beginning of XVI century, with the coat of arms of Baldinotti family, contains 132 sonnets also copied by Baldinotti, clearly for his own use.

BL = Sonecti di Messere Matheo Franco (et) di Luigi de pulci iocosi (et) da ridere [Firenze, Bartolomeo de' Libri, c. 1490].¹³

Np = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 217 (1724–27), cc. i + 94 (original pagination 1–188), mm. 288×207. It is the manuscript used to produce the *editio princeps* of the sonnets (E).

E = SONETTI DI MATTEO FRANCO E DI LUIGI PULCI, Assieme con la Confessione: Stanze in lode della BECA, ed altre Rime del medesimo PULCI ... [s. l., s. t.] ANNO MDCCLIX.

As mentioned above, the edition by Giulio Dolci was based upon a codex that was once his own property, but which disappeared shortly after the publication, to the extent that some doubts were raised as to the very existence of the manuscript. In October 2005, the manuscript was recorded in an antiquarian book fair, and, thanks to the generosity of its owner, Filippo Rotundo of Philobiblon Milan, it was possible to study and collate it even before it was purchased by the Italian State in 2010 and deposited in a public library.¹⁴ The close study of ms. **D** led Alessio

¹² On this interesting figure, a humanist, scribe, poet, and teacher active in Lorenzo's court, see my essay 'Un prolifico copista-editore di testi utriusque linguae', and the entry 'Baldinotti, Tommaso', in *Gli autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, ed. by Bausi, Campanelli, Gentile, and Hankins, pp. 13–29.

¹³ Further editions were issued at least in 1497, 1505 (both in quarto) and 1518 (in smaller, octavo format), though the number of extant copies is very limited and the distinction between reissuing of printed materials and new editions is not always straightforward; for a classification of the various editions, see again Zaccarello, 'Continuità e specificità nella tradizione a stampa dei *Sonetti iocosi & da ridere*', pp. 307–08.

¹⁴ During the VI *Mostra del Libro Antico*, Florence, Palazzo Corsini, the Codice Dolci was exhibited in the catalogue II/2005 of the antiquarian bookstore Philobiblon; after a few months,

Decaria and myself to attribute its transcription to Tommaso Baldinotti's hand, which appeared directly responsible for two more manuscripts (**B** and **P**); i.e. a single scribe has seemingly produced three out of four extant Renaissance manuscripts of the *Sonetti iocosi et da ridere*.¹⁵

The bulk of the texts published by Dolci reflect exactly the canon and order of ms. **D** (sonnets I–LXXXIII), whilst the following section draws the remaining texts (LXXXIV–CXLVI) from the 1759 edition. Other extant witnesses had previously been examined by Franca Brambilla Ageno, who was the first to locate ms. **P** (which witnesses the largest canon of poems among Renaissance sources) and point out its importance for the constitution of the sonnets' text. Ageno assumed that the textual transmission arises from a single stem, although there is neither a recognition of common errors nor the demonstration of an archetype; however, she pointed out the existence of multiple redactions for several sonnets, a circumstance that may be suggested even by the variance of some *incipits*: e.g. IV 1 *In prima che si purghi el gran catarro* **D B P** / *Prima che sia purgato il gran catarro* **T E**; XLIV 1 *Sento che tu vincesti allo squittino* **D** / *I' so che tu ...* **B P E**; XLIX 1 *Tanti sonetti: che sarà, tristizia?* **D B** / *Tu ne mandasti dodici, t.* **T BL**, etc. This circumstance reveals a dichotomy that confirms what could be detected in the very ordering of texts, and is promptly pointed out by Ageno: 'da una parte **T E**, e forse, meno strettamente e con materiale meno abbondante, anche **D**; dall'altra **P B**' (p. 200).

The recent acquisition of **D** made clear that this dichotomy is not original in the textual transmission: seemingly, it occurred as different, subsequent evolutions (**B P** on one side; **T** and the *editio princeps* on the other) of the same set of sonnets, those contained in **D**. Thus, the latter seems to be — so to speak — the *locus* of extant tradition: i.e. the first canon ever to circulate, subject to different expressions of the same editorial intention, that of expanding the corpus to include other texts by the same authors (the more familiar Franco for **B P**; the more famous Pulci for **T E**). With **D** still unavailable, however, Ageno announced further textual inquiries, for it was not yet possible to assess whether (a) the corpus was originally bigger and went through progressive, different selections, or (b) new texts were added to

it was acquired by the Ministero dei Beni Culturali e Ambientali and deposited in the Biblioteca Nazionale Centrale, where it now has the shelfmark N.A. 1470.

¹⁵ See Decaria and Zaccarello, 'Il ritrovato "Codice dolci" e la costituzione della vulgata', pp. 313–23; Baldinotti emerges as a true scribal editor, who seems directly responsible for assembling, preparing and circulating the sonnets among a specific circle of aristocratic readers: such diffusion must be seen as completely separate, and radically different in terms of social and cultural coordinates, from the print publication which started shortly afterwards (c. 1490).

an original, smaller core. The latter hypothesis, however, appears much more plausible, for early poetic miscellanies are often crafted to gather the largest number of available poems for the given book project, mainly through a process of source contamination: needless to say, the search for genuine texts and/or diffidence toward spurious ones was not a priority for Renaissance collectors, as shown in the transmission of many literary works, and the advent of the printing press only increased this trend, by forcing publishers to compete between themselves in order to offer the 'definitive' (i.e. allegedly more complete) version of a given text.

Thus, **D** likely expresses an older, if not original, version of the corpus, prior to various attempts to increase its number of sonnets. Even within **D** itself, editorial work on the sonnets continued after the text's transcription: we've seen that the rubrics were certainly added afterwards and probably in Matteo Franco's hand, and this addition may also explain why later witnesses such as **E** draw several sonnets from **D**, yet without adding the detailed rubrics that accompany them in the manuscript. Franco may thus have added rubrics to an already transcribed codex upon Baldinotti's request, and the circumstance is consistent with the latter's steady work on the corpus: if **B** was copied for a member of the Carnesecchi family, the later **P** (of the early sixteenth century) was crafted for Tommaso's own use (his coat of arms is on the first page, fol. 1^r) and bears all signs of a work in progress, with marginalia that document the ongoing search for other texts that — though not connected to the *tenzone* — may nonetheless fit the corpus: written by the two opponents to Lorenzo or to other addressees, added sonnets often have nothing to do with the matter or register of the original nucleus.¹⁶

Prompted by Baldinotti's initiative and by the interest expressed by a restricted circle of aristocratic readers, the circulation of the *Sonetti iocosi et da ridere* may thus be described as scribal publication, and its main advocate (if not initiator) was an insider of the Laurentian circle, himself an experienced poet and collector of lyric poems (both from other authors and his own production), such as Tommaso Baldinotti.¹⁷ A clergyman like Matteo Franco and a friend of his, it is no surprise if Tom-

¹⁶ For reasons seen above, most additions of this kind consist — in the manuscript tradition — in Franco's sonnets to others: for example, LXIV *Rimandoti el ronzin, stivali e sproni*, is a sonnet that Franco sent to Lorenzo de' Medici after borrowing a horse, and develops the traditional topic of the grotesque description of a bad ride; LXIX *Ho buon tempo, trionfo e nuoto a galla* (to Marsilio Ficino) and *I' mi sto, Poggio mio, 'n una casaccia* (to Jacopo di Poggio Bracciolini) both develop a similar, standard topos of comic poetry, that of *malo albergo*, a detailed account of the poet's horrible accommodation.

¹⁷ As a poet in his own right, author of an imposing corpus of poems, collected for the most part in *canzonieri* dedicated to various women, Baldinotti was rediscovered by Antonio Lanza,

maso used this connection to expand the canon of the *Sonetti*, and most of the added poems we find in Baldinotti's manuscripts are actually by Matteo: from a set of eighty-three sonnets in **D**, we find 122 in **B** and 132 in **P**, though the latter is clearly a work in progress, with various blanks left for further additions (in a marginal note in red ink, Tommaso reminds himself to ask his friend for more texts, which may even be the result of *impromptu* composition).¹⁸ Following a typical habit of contemporary poetic anthologies, the collection is also enlarged by including poems of similar structure, register or tone: in Baldinotti's times, the comic *tenzone* was inevitably linked to Burchiello's literary paradigm, and contemporary collections of his sonnets may also be deemed an adequate source for the purpose.¹⁹

A few years later, the beginning of a publication in print will follow very different guidelines: after following Sanseverino in various missions around Northern Italy, Luigi had died in Padua in 1484 and his name was well known to readers thanks to the extraordinary success of *Morgante* (whose first edition was published in 1478); the scandal prompted by his *sonetti di parodia religiosa* was seen as a further commercial opportunity for publishers, who sought to counterbalance the original prevalence of Franco's sonnets in the original corpus: thus, no fewer than thirty texts by Pulci were added, although Ageno pointed out that one of them actually belongs to Saviozzo (*O messaggier mandato tra' mortali*).²⁰ But how could

first in a sizeable section of his *Lirici toscani del Quattrocento*, then in the edition of Baldinotti's *Rime volgari*; the groundwork for these volumes had been laid in a number of articles by Lanza himself: 'Un poeta pistoiese del tardo Quattrocento'; 'Un grafomane del tardo Quattrocento'; 'Ancora per Tommaso Baldinotti'. Further editorial work was carried out by some of Lanza's pupils: the poetic collection *Petreto* was published by Sara Esposito: 'Il canzoniere *Petreto* (Forteguerriano A 59) di Tommaso Baldinotti', *Letteratura italiana antica*, I (2000), pp. 315–418; the *Liber pamphilianus*, a collection of 257 vernacular poems of courtly inspiration was published in the following issue of the same journal by Mirella Moxedano Lanza.

¹⁸ The note says: *quere de aliis apud Francum* ('seek more of these at Franco's', see Decaria and Zaccarello, 'Il ritrovato "Codice dolci" e la costituzione della vulgata' pp. 329–30 and plate 8). As suggested above, Franco had already offered a direct contribution to the making of **D** by adding rubrics and marginalia in his own hand; it is unsurprising that he would continue supporting his friend's editorial work, by finding (or even composing) relevant texts.

¹⁹ Franca Ageno detected one of these sources, ms. Laur. Acquisti e Doni 759, the famous *zibaldone* put together by Filippo Scarlatti (born 1442), a large collection of mainly comic and realistic rhymes, rewritten and rearranged many times by Filippo (Ageno, 'Per l'edizione dei sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci', pp. 198–99).

²⁰ Ageno, 'Per l'edizione dei sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci', p. 191. In Ageno's essay, it is a considerable achievement to have clarified the origin of this group of sonnets: found

such a largely controversial poet, whose blasphemous rhymes had forced him out of his native Florence, be swiftly readmitted into public reading, through the powerful means of print publication? A public retraction was clearly needed, hence the inclusion of Pulci's *confessione* in all editions of the *Sonetti iocosi*: even in 1759, the frontispiece of E states unequivocally: 'SONETTI | DI | MATTEO FRANCO | E DI | LUIGI PULCI | Assieme con la Confessione: Stanze in lode | della BECA, ed altre Rime | del medesimo | PULCI | Nuovamente date alla luce con la sua vera lezione | da un Manoscritto Originale di Carlo Dati | DAL MARCHESE FILIPPO DE ROSSI. | ANNO MDCCLIX'.²¹ Various paratexts did the rest, presenting Luigi as a 'buon cristiano' and his blasphemous assertions as mere literary inventions (or outright 'jokes' that ought to be leniently thought of, in the context of a fictitious quarrel between close friends), as is stated in the *editio princeps*' foreword: 'Apresso ti fo noto che, benché Luigi alcuna volta dica qualche cosa che pare debbia mancare nella fede, nondimeno sappia che lui fu buono christiano, e sempre tenne ['believed'] quello che tiene la Ecclesia sancta, e non dubitò mai in alcuno articulo della fede christiana' (BL, a1v).

Gathered around the actual *tenzone* between Franco and Pulci, the corpus features a complex network of intertextual links with the most prominent model available for this kind of poetry, the *Sonetti di Burchiello*, and particularly the sonnets exchanged between the barber and a clergyman from Arezzo, Rosello Roselli (*Sonetti del Burchiello*, CIX–CXXIII):²² in addition to exhibiting the same stylistic tools, their satire targets a man who, just like Franco, was a schoolteacher and a poet. Building on the vast tradition of anti-academic parody, Burchiello targets Rosello's pedantic and ambiguous personality, exposing his promiscuity, homosexuality, and hypocrisy. It is worth pointing out that such caricature combines the derision of academic pretentiousness with the parody of lofty poetic style, displaying a virtuoso repertoire of rhetoric and literary figures dear

in ms. T and in the *editio princeps*, they are witnessed by all the various editions that appeared in the 1500s, and eventually appear in the 1759 edition E, approximately in the same order. See again Zaccarello, 'Continuità e specificità nella tradizione a stampa dei Sonetti iocosi & da ridere', pp. 383–85.

²¹ The edition was probably printed in Lucca. On Pulci's *Confessione*, see Carrai, 'La datazione della "Confessione" e le tracce della polemica fra Luigi Pulci e il Savonarola', later published in his *Le muse dei Pulci*, pp. 173–87.

²² Their critical text was established the 2000 critical edition *I sonetti del Burchiello. Edizione critica della vulgata quattrocentesca*, ed. by Zaccarello (Bologna: Commissione per i testi di lingua – Casa Carducci, 2000); however, the *Sonetti* will be cited from the edition with commentary, *I sonetti del Burchiello*, ed. by Zaccarello (Turin: Einaudi, 2004), with the acronym SdB.

to traditional lyric poets. What appears more specifically relevant for Franco and Pulci's sonnets is the combination of the long-standing tradition of *vituperium* and personal invective, with a different kind of satire — that of fake savants and impostors, more commonly used in mediaeval comedies and early Italian *novelle* such as Boccaccio and Sacchetti. Such characters bore a distinctive mark of impotence, effeminacy, and homosexuality, easily associated with the ambiguous relationships they had with their young pupils: thus, Burchiello targets humanists among other, more traditional teachers of contemporary Florence, also labeled by the use of speaking names such as *Buezio* (Boethius, but also 'ox') or *Pecorone*, the title of a collection of short stories clearly hinting at 'sheep'; in the following example, these scholars are all sent to find notebooks (*quaderni*) in a land whose name explains all, with *balordo* meaning 'dull' also in modern Italian (a):

E questi altri studianti più moderni
 si vorrebbon mandar dove che sia,
 ché a Firenze n'è fatti troppi scherni:
 vorrebbonsi mandare in Balordia,
 ch'è v'è buona derrata di quaderni,
 se già non rincrescesse lor la via.
 (SdB, LXXXI. 9–14)

In Pulci's invective the humanists, *studianti moderni*, must be further specified and described: in Franco's *entourage*, they keep a distinctive combination of vain arrogance and sexual deviation. Occasionally, characters may be easily recognizable, as is the case for Angelo Poliziano during his stay in Pisa:

E' si conosce fra ' tuo zibaldoni
 un certo buriasso, un tecomeco
 con tanti accenti e tante aspirationi;
 ma stu avessi gli alti agnoli teco,
 e cherubini, e seraphini e ' throni,
 queste tuo filastrocche san di ceco.
 Tu, Burchiellin mio greco,
 riluci tanto per Cirra e per Nisa
 ch'i' t'ho veduto insin di qua da Pisa.
 (SI, x. 9–17)

The great scholar is identified not just by his elaborate pronunciation of Greek, which he knew like no one else, but by his artificial, hence useless and contradictory

culture, and more specifically by Greek vices: falsehood and cowardice in Sinon, the liar of the *Aeneid*, but more prominently the *vizio greco*, homosexuality and sodomy, as we have often observed in Franco's portraits. A malicious *double entendre* is concealed, in all likelihood, behind learned references to the hills of Mount Parnassus, *Cirra e Nisa*, since the latter was sacred to Bacchus. One of the typical features of *SI*, indeed, is that a wide range of learned — especially classical — references is channelled into grotesque, base caricatures, and classical presences become part of the vast repertory of equivocal metaphors and images, under the usual label of euphemism. For example, in such contexts Greek and Latin *sententiae* may aptly serve the same purpose as popular proverbs and idioms, as is the case with the following example:

Non dice Horatio un motto?
Tractant fabrilia fabri: or che c'è 'l menno,
 qui hai tu 'l campo libero a tuo senno.
 (*SI*, XVI. 15–17)

This line by Horace will be used as a proverb also by Carlo Goldoni in his *Memoirs*, but the Venetian playwright, perhaps attempting to quote from memory, forges a hexameter that does not hold metrically: *Tractant fabrilia fabri, de tauris narrat arator*, joining two lines that lie nearby in Horace's *Epistole*: 'Tractant fabrilia fabri, | Navita de ventis, de tauris narrat arator, | enumerat miles vulnera, pastor oves' (II. 1. 114–16). Topics of such slander are largely traditional, reaching far beyond Burchiello, and back to the Origins of Italian poetry. Since the controversial *tenzone* between Dante and Forese Donati, accusations such as gambling or even cheating, the robbery of churches and hospitals, various types of sexual transgressions (such as sodomy and pedophilia) are customary in comic and realistic sonnets, in the tradition of Rustico and Cecco Angiolieri. In the cited *tenzone*, Forese uses such arguments to slander Dante's alleged greediness, since the Spedale di San Gallo was under the patronage of the Alighieri family (sonnet IV: *Va', rivesti San Gal prima che dichì*).²³ Again, Burchiello is a good case in point, as he combines the usual topics of comic and realistic slander with anti-pedantic and religious satire:

²³ The text, translation and detailed annotation of the sonnet may now be read in Alfie, *Dante's tenzone with Forese Donati*, pp. 47–50.

Bando hai della loggia Buondelmonte,
 barattier, baro in abito arcivesco,
 oimè ti die Dio, bene sta fresco
 spedale o chiesa qual tu se' visconte.
 A macca de' lor ben convien che goda
 la gola, e dadi, el pivo e la puttana:
 son le taverne e ' bordelli e tuo scanni.
 La casa tua di Sogdoma ruffiana
 tutta la notte e 'l di imbotta olio e froda,
 sì che ristora il car de' passati anni.

(*SdB*, CXII. 5–14)

To fully appreciate the passage, one must bear in mind that the notorious *loggia Buondelmonte* (often recorded in contemporary sources) was the city's most crowded gambling place, and Poliziano's *Detti piacevoli* relate how archbishop Antonino Pierozzi (later Sant'Antonino) often targeted it in his invectives against gambling. For Rosello, being a clergyman only makes things worse, as the sin is combined with cheating and plundering religious institutions which he should protect (*spedale o chiesa*); whilst the general picture is again reminiscent of Dante's *tenzone* with Forese Donati, the canon of deadly sins and vices will echo in Pulci's *Morgante*, where the famous creed uttered by Margutte aptly concludes:

Or queste son tre virtù cardinale,
 la gola e 'l culo e 'l dado, ch'io t'ho detto;
 odi la quarta, ch'è la principale
 acciò che ben si sgoccioli il barletto

(*Morgante*, XVIII. 132. 1–4).

As targets of such poetic invectives *in vituperium*, Rosello Roselli and Matteo Franco appeared similar in many ways: both priests of roughly the same age, both accused of similar, typical vices; unsurprisingly, the last tercet of Burchiello's sonnet is quoted almost literally in the more recent *tenzone*, yet not by Pulci but by Matteo himself, who deploys the same linguistic and rhetorical tools used by his opponent, and competes with him on the same literary grounds. The clear reference to *Soddoma*, the re-use of an equivocal verb such as *imbottare*, the ambiguous metaphor of the *olio* all seem to openly reveal the source of this intertextual loan:²⁴

²⁴ See Boggione and Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, sub voce *imbottare* (§ 1.7.2.d, p. 127) with examples that span from the Renaissance to D'Annunzio.

La casa tua di Soddoma coverta
 dove sempr'olio si trangugia e 'nbotta
 (SI, xxxi. 3–4)

The expansion of the sonnet form in comic poetry is undoubtedly connected with the growing success of *tenzone* as the main expression of literary disputes, personal invectives and quarrels between intellectuals of various — more or less professional — levels. Following established practice in medieval rhetoric, the meticulous adoption of various expressive tools used in the proposal (rhymes, topics, images) made this lyric style particularly suitable for comic and realistic controversies, using popularizing verse techniques and vocabulary often drawn from daily city life, to the extent of imitating specific dialects and jargon. This trend must have been boosted, after the mid-fifteenth century, by the circulation of Burchiello's corpus, which is largely responsible for the emancipation of comic *tenzoni* from the imitation and parody of lofty aulic models that accompanied it before, since the earliest examples.²⁵

There may be little doubt that such a rapid development builds on solid grounds that reach back far beyond the origins of Italian poetry, as aptly summarized by Paolo Orvieto's recent synopsis *La poesia comico-realistica*, with a large number of examples drawn from Pulci. At least until the end of the Quattrocento, this particular sub-genre appears very conservative as far as the main topics of invective are concerned: accusations of illegitimate birth, poor control of sexual impulses, poverty mainly caused by gluttony, and homosexuality are again found in the *tenzone* between Dante and Forese Donati, which has been interestingly interpreted as 'reprehension of vice' in the previously cited book by Fabian Alfie.²⁶

The linguistic evolution of comic poetry, however, does not just follow trends directly related to topics and guidelines of relevant genres, nor to the initiative of individual authors: the material contexts and the specific dynamics of production and reception of such verse has important repercussions on the shaping of individual texts. For the most part, comic sonnets circulate in the greater context of poetic anthologies that produce a shift in their language and style toward their seri-

²⁵ This motivation stands behind the best known comic *tenzoni* of the thirteenth and fourteenth centuries, such as Cecco Angiolieri's sonnets to Dante: far from literary disputes or intellectual *quaestiones*, they may be read as an attempt to shift poetic controversy toward issues of logical consistency (*Rime*, CI Dante Alighier, *Cecco, l'tu' serv'e amico*) or social behaviour (*Rime*, CII Dante Alighier, *s'i' so bon begolaro*).

²⁶ Alfie, *Dante's Tenzone with Forese Donati*.

ous counterparts. In other words, the material proximity to serious rhymes results in a limitation of the expressive freedom that constitutes a paramount feature of comic versification, particularly in the use of dialects and jargon, and eventually promotes a homologation to the mainstream tradition of monolingualism. All in all, we may safely assume that the second half of the fifteenth century sees a progressive polarization of comic sonnets toward personal invective and *vituperium*, rather than experimenting with bizarre and obscure images such as in the *alla burchia* texts, or in the *frottola* genre.²⁷ Accordingly, linguistic invention is progressively channelled within the boundaries of lexical and phraseological invention, with occasional experiments in onomastics (Berni), rather than in the manipulation of phonetics or morphology.²⁸

Whilst Burchiello's corpus features a diverse array of literary, 'learned' imitations, including various types of serious lyric correspondence (e.g. a *tenzone-quaestio* on the nature of Love, following a proposal by Domenico da Prato: CXXIV–CXXV), in the late Quattrocento the tone of poetic invective evolves toward more aggressive slander and materialistic vocabulary, with a remarkable shift from a close imitation of the logical, demonstrative framework of serious lyric genres (supported by a robust use of rhetorical tools and aimed at verbal persuasion and dialectic victory over the opponent) to a largely technical competition which often indulges in virtuoso lexical and onomastic experiments. Based on a greater use of popular or popularizing lexis and idioms, this renewed vocabulary draws upon a diverse range of topics: marketplaces and gambling halls, public squares with astrologists and performers, their vocabulary ranging from the language of notaries to that of medicine. A good case in point may be the direct allusion to gambling:

Sie savio, che s'io imbriglio
i' t'uscirò con tanti inviti addosso,
che posta n'anderà di più d'un grosso!
(*SI*, XII. 15–17)

²⁷ After Burchiello's experience, metrical variety, too, is compressed, and correspondence sonnets increasingly feature a standard form, with a three-line *cauda* and the exact re-use of all rhymes of the proposal. Syntax-wise, such poetic experiments have often been described as *non-sense*, although this label fits medieval literature quite poorly: see my 'Off the Paths of Common Sense'.

²⁸ Examples of this evolution include Franco Sacchetti's *frottole* (especially the so-called *Lingua nova: Libro delle rime*, CIX) on the one hand, and Francesco Berni's *Entrata dello imperatore a Bologna* on the other. See a general profile of the genre in my essay 'Burchiello e i burchielleschi'.

The scene is set in a gambling hall where a player, casting dice, ‘invited’ his opponent to reveal his stakes (*posta*), which should not be pitifully small (the *grosso* was a small silver coin). The ‘invitation’ is clearly a useful metaphor in a poetic dispute or verbal quarrel, and we find an equally meaningful example of this type of appeal:

I' suono el corno et a campo t'invito,
per istar teco a ogni pruova e rischio:
or sbuca fuor quel tuo sonetto trito
(*SI*, VII. 12–14)

The scene involves armed soldiers and is also expressed through technical language: in the battlefield (*campo*), soldiers blew their horn (*corno*) to start the fight, and — to boast their superiority — defied their opponent with every possible weapon (*a ogni pruova*). Such extensive reuse of learned and technical vocabulary is often associated with a linguistic and rhetorical process that is commonly found in comic literature at large, that of *deminutio*, i.e. the lowering of lofty literary topics and/or the parody of contemporary academic *auctoritates*. Such expressive strategies are by no means exclusively found in comic poetry, for they draw upon a long-established tradition — narrative as well as theatrical, in Latin and in the vernaculars — that praised natural, empirical wisdom over the abstraction and artifice of academic knowledge, acquired in schools and universities and often used to fool simple and naïve people. Such were the main purposes of the so-called *berta della loica* (a caricature of medieval followers of Aristotelian logic, such as William of Ockham),²⁹ but also illustrious examples of earlier, Latin patterns such as the *invectiva contra medicum* made famous in the Italian literary tradition by Petrarch.³⁰

²⁹ See a profile of this specific comic genre, and the definition of *berta della loica* (parody of logic) in Lanza's *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Rinascimento*. In the mid-1500s, Aristotle will be more explicitly targeted by Ortensio Lando, whose *Paradossi* imitate scholastic philosophy's argumentative techniques, using vocabulary directly drawn from the *Sonetti del Burchiello*: 'Si che paruto m'è sempre un grande ignorante quel *babuasso* d'Aristotele (che tanto però si loda e da' sciocchi s'ammira) affermando ne' suoi libri che la morte fosse l'ultimo de tutte le terribili cose' ['That fool Aristotle always seemed like a great idiot to me (even though many losers praise and admire him), affirming in his books that death is the end of all terrible things'] (Lando, *Paradossi*, ed. by Corsaro, pp. 169–70). *Babbuasso* ['fool'] appears in *SdB*, CXCVI. 16, but also in later texts: Poliziano, *Detti*, 78 and Berni, *Rime*, LIV. 86.

³⁰ Using arguments that will reappear in some of his *Seniles* (v. 3 to Giovanni Boccaccio, XII. 1–2 to Giovanni Dondi dall'Orologio), the *Invective contra medicum* were written by Petrarch against a doctor who inadequately assisted pope Clemente VI during his illness in

Such convergences with non-poetic genres and even with popular anecdotes are confirmed by manifold contacts (topics, stories, characters) with the *novella*, which arise — in all likelihood — from a shared background in contemporary oral tradition, which is nonetheless inevitably hard to define and reconstruct. Just as some of the *Sonetti del Burchiello* are eloquently explained by Poggio's Latin *facetiae*, later in the Quattrocento some of our sonnets seem to hint at anecdotes narrated by contemporary short stories, such as Angelo Poliziano's *Detti piacevoli* or even earlier compilations. A good case in point is novella XXVI in Franco Sacchetti's *Trecento novelle*, set in the Petriolo hot springs near Siena, where Bartolino *farsettaio* ['tailor'] teaches some of the most renowned doctors of his age (Tommaso del Garbo and Dino da Olena) how they could divide a *peto* ['fart'] with a lancet (*saettuzza*). Without knowing the anecdote, it would be hard to grasp the meaning and relevance of the following quatrain:

Triompha omai, casa de' Pulci, e godi,
po' che Gigi divide il peto appunto,
or quarti, moglie, ch'è vi t'arà giunto,
perché è lo sa divider in più modi.
(SI, XIII. 1–4)

Once we realize how much the language of the *Sonetti del Burchiello* stands behind the shared vocabulary of our *tenzone*, it is hardly surprising that even Burchiello's name is often quoted by the two opponents, with a varying degree of sarcasm: as seen above, Pulci labels Franco *Burchiellin mie greco* (x. 15), and he explicitly accuses him of plagiarizing the barber poet in his sonnet *Tu hai boria di Franco e di Burchiello* (XIX):

Non son del Za, d'Orgagna o burchielleschi
e versi tuoi, *sed verba iniuriosa*
o certa gargagliata di tedeschi.
Ne posso far, quando tu fai lor chiosa,
cartoccio e tizoncin non me ne 'ncreschi,
però fa' de' sonetti alla franciosa.
(SI, XIX. 9–14)

Avignone (1352); together with a similar, shorter invective written against a French cardinal who accused him of favouring the Duke of Milan, *Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, their text is now published in Petrarch, *Invective contra medicum*, ed. by Bausi.

Interestingly, the three *auctoritates* evoked at line 9 become a canon of the rhetoric of *vituperium* (Stefano di Tommaso Finiguerra detto il Za, l'Orgagna pittore, Burchiello), and the latter's name — eponymously associated with fantasy and obscurity — becomes an insult when such linguistic attributes are not supported, as in the barber, by true inspiration and fertile imagination; in Franco's case, the verbal creativity is merely transformed into a bunch of insults (*verba iniuriosa*) that sounds phonetically harsh (*gargagliata di tedeschi*), hence the invitation to adopt a more elegant and composed — if not more intelligible — style (*alla franciosa*).

Since the most remarkable features of these sonnets are found in lexical and phraseological elements, it is hardly surprising to find the most striking examples in Pulci, an enthusiastic collector of rare words, ranging from various dialects to mythological or technical terms. His major effort, the celebrated comic poem *Il Morgante*, exhibits a wide array of adjectives that closely resembles the accumulations previously used for his verbal assault on Franco:

Adultero, sfacciato, reo, ribaldo,
 crudo tiranno, iniquo e scelerato,
 nato di tristo e di superchio caldo,
 non può più il Ciel patir tanto peccato
 nel qual tu se' pure ostinato e saldo,
 lussurioso, porco, svergognato,
 poltron, gaglioffo, poltoniere e vile,
 degno di star col ciacco nel porcile!
 Dunque tu porti in testa la corona?
 Va' mettiti una mitera, ghiottone,
 nimico d'ogni legge giusta e buona,
 in odio a Dio, al mondo, alle persone.
 Ben verrà la saetta, quando e' tuona,
 perché e' non paghi il sabbato Macone,
 e 'l fuoco eterno rigido e penace,
 lupo affamato, perfido, rapace.

(*Morgante*, XIV. 7–8)

Though not unknown to Burchiello's *tenzoni* (e.g. CXVII. 9–12: 'O terribil memoria grieve e soda, | cervellin d'oca e gran teschio d'alfana | da farne spaventacchio a' barbagianni, | dottorato in fra l'ocche in Valdichiana'), this accumulation technique is typical of *SI*, where it may be indicated as a distinctive mark of the specific linguistic field in which the battle is fought, as may be seen in the following example:

che tu sè il cucco mio, per sempre il pivo.
 No' ti diam la corona, il manto, il fregio,
 la sedia triomphal, lo scettro, il bacolo,
 il titolo, il dominio, la gloria e 'l pregio;
 da farti un simulacro, un tabernacolo
 per mecco, furbo, strupo e sacrilegio:
 un fisco d'ogni vizio, un ricettacolo.

(*SI*, xxvi. 8–14)

On the other hand, in comparing these sonnets with Luigi Pulci's remaining poetic production, one can hardly miss a revealing aspect: the parody of dialects and foreign languages, a paramount aspect of Luigi's lexical research, documented by several lists in his autograph manuscripts, is almost completely absent.³¹ It is worth reminding ourselves that the imitation of other linguistic varieties — again inspired by Burchiello's corpus — was a very fashionable practice in Lorenzo's time, and Pulci's experiments were by no means isolated: an example, among many, is one of Pulci's literary targets, Benedetto Dei (1418–92), who compiled a list of Milanese words and arranged them into some sonnets.³² Although Pulci appears more accurate in reproducing phonetic traits of the imitated dialect, e.g. the velarization of the vowel in *coldo* <CALIDU(M), the linguistic parody is generally attained with lexical and onomastic elements, as is the case in the Siennese sonnet: 'Mira in chella impeschiata, eh eh, *Galgano*: | ponmi chel liro grosso me' chi allato, | e metti a 'scita chel che tu hai contiato | a che' della *Picchierna* di tuo mano' (*Opere minori*, 212: my italics). The typically Siennese loss of occlusive (*libro* > *liro* 'libro') or labial elements (*questo*, *quello* > *chesto*, *chello*) and similar phonetic traits — found already in Burchiello's sonnets CLXX and CCXIV — appears to hold a less prominent role than a heavily connoted word such as *impeschiata* ['closet'] (with hypercorrect exchange *sti-* / *sch-*), or popular names such as *Galgano*, once patron saint of Siena, or the *Biccherna*, the treasury of the city council.

Thus, it seems fair to say that in our sonnets, parodic effects, comicality and

³¹ Pulci's experiments in imitating Italian dialects can be connected — for the most part — to his journeys around the peninsula (Milan in 1473, Naples in 1471, etc.): see the introduction by Decaria in Pulci, *Sonetti extravaganti*, pp. 3–6.

³² See Folena, 'Vocaboli e sonetti milanesi di Benedetto Dei'. It is worth remembering that, in Burchiello's corpus, several languages are parodied (Latin in XVII and XLVIII, German in IX and CCXIII, Hebrew in XXXVII) and dialects (romanesco in LII e CXLIII, senese in CLXX e CCXIV, veneziano in XCVIII). Analogously, Pulci's sonnets parodying dialects [I–VI] target Neapolitan, Milanese, and Senese: Pulci, *Opere minori*, ed. by Orvieto, pp. 207–14.

allusiveness are often achieved through onomastics, both real and fictitious, with an extensive use of speaking names. Take the following example:

Se Iesu nazareno
 ti viene in man, Ser Ciuffa, o s'ì 'l credessi,
 i' lo darei di nuovo in mano a' messi.
 (xx. 18–20)

Franco's nickname *Ser Ciuffa* combines the title used for notaries and priests with a poisonous allusion to the thievery of sacred goods of which Matteo is accused: a similar fabrication is *Ser Nonsalle* (xv. 20. cit. 7). But in this case, there seem to be multiple allusive layers: Christ, as a sacred host, 'comes into the hand' of the priest Franco during Mass, and the latter 'grabs' it (*acciuffa*) just like he does with the Church's goods; there is also, however, a rather explicit allusion to Luigi's blasphemy and unbelief (*s'ì 'l credessi*), well known after the controversial publication of the so-called *sonetti di parodia religiosa* around the same years (1474–75). Rather than interpreting, as Dolci does, 'you may even steal Jesus', for the general interpretation of the passage one should thus take into account the *venenum* that we find *in cauda*: Christ would rather go back to Pilate's guards than be in Matteo's hand, while the usual *deminutio* has the Roman soldiers described as *messi*, the officers of Mercanzia, who chased insolvent debtors around medieval cities.

In conclusion, the forthcoming publication of this scarcely known corpus of comic sonnets is expected to fill some gaps in the history of Renaissance *vituperium*, and help us understand the grounds on which sixteenth-century authors engaged in comic *tenzoni* that were mostly fought in terms of lexical and phraseological prowess, expanding its linguistic tools to technical languages, dialects and jargons. These developments were building on Burchiello's decisive experience, yet aimed at a specific section of his production: the barber's playful and extravagant technique — often based on semantic ambiguity, wordplays, and oxymoron figures that seemingly resulted in nonsense — was soon abandoned in favour of a more intelligible, stronger language that allowed for both a personal, direct invective and a broadened, more theatrical resonance of the quarrel. Thus, the development of the Renaissance *tenzone* may be seen as a closing loop, deriving its topics, tone and situational repertoire from its earliest examples, starting from the long-debated *tenzone* between Dante and Forese Donati.

Works Cited

Manuscripts and Archival Sources

T = Milano, Biblioteca Trivulziana, 965

D = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, N.A. 1470 (formerly *Codice Dolci*, private collection)

B = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano Lat. 3912

P = Parma, Biblioteca Palatina, 1336

BL = Sonetti di Messere Matheo Franco (et) di Luigi de pulci iocosi (et) da ridere [Firenze, Bartolomeo de' Libri, c. 1490]

Np = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 217 (1724–27), cc. i + 94 (original pagination 1–188), mm. 288×207

E = SONETTI DI MATTEO FRANCO E DI LUIGI PULCI, Assieme con la Confessione: Stanze in lode della BECA, ed altre Rime del medesimo PULCI ... [s. l., s. t.] ANNO MDCCLIX

Primary Sources

Baldinotti, Tommaso, *Rime volgari* (Anzio: De Rubeis, 1992)

Burchiello, *I sonetti del Burchiello*, ed. by Michelangelo Zaccarello (Turin: Einaudi, 2004)

—, *I sonetti del Burchiello. Edizione critica della vulgata quattrocentesca*, ed. by Michelangelo Zaccarello (Bologna: Commissione per i testi di lingua – Casa Carducci, 2000)

Franco, Matteo, *Lettere*, ed. by G. Frosini (Florence: Accademia della Crusca, 1990)

Lando, Ortensio, *Paradossi*, ed. by Antonio Corsaro (Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002)

Lanza, Antonio, *Lirici toscani del Quattrocento* (Roma: Bulzoni, 1973–75), 2 vols

Petrarca, Francesco, *Invective contra medicum*, ed. by Francesco Bausi (Florence: Le Lettere, 2005)

Poliziano, Angelo, *Detti piacevoli*, ed. by T. Zanato (Rome: Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1983)

Pulci, Luigi, *Morgante e lettere*, ed. by Domenico De Robertis (Florence: Sansoni, 1962)

—, *Opere minori*, ed. by Paolo Orvieto (Milan: Mursia, 1986)

—, *Sonetti extravaganti*, ed. by Alessio Decaria (Florence: Società Editrice Fiorentina, 2013)

Pulci, Luigi, and Matteo Franco, *Il libro dei sonetti*, ed. by Giulio Dolci (Milan: Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1933)

—, *Libro dei sonetti*, ed. by Alessio Decaria and Michelangelo Zaccarello (Florence: Cesati, 2017)

Secondary Studies

- Ageno, Franca, 'Per l'edizione dei sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci', in *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, ed. by Gabriella Bernardoni Trezzini, Ottavio Besomi, Luigi Bianchi, Nicola Casella, Valentina Ferrini Cavalleri, Giulia Gianella, and Lorenzo Simona (Padua: Antenore, 1974), 2 vols, I, pp. 183–210
- Alfie, Fabian, *Dante's Tenzzone with Forese Donati: The Reprehension of Vice* (Toronto: University of Toronto Press, 2011)
- Berisso, Marco, 'Introduzione', in *Poesia comica del Medioevo italiano*, ed. by Marco Berisso (Milan: Rizzoli, 2011), 5–49
- Boggione, Valter, and Giovanni Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano* (Turin: Longanesi, 1996)
- Carrai, Stefano, 'La datazione della "Confessione" e le tracce della polemica fra Luigi Pulci e il Savonarola', *Interpres*, 2 (1979), 213–29
- , *Le muse dei Pulci: studi su Luca e Luigi Pulci* (Naples: Guida, 1985)
- Decaria, Alessio, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano* (Florence: Società Editrice Fiorentina, 2009)
- Decaria, Alessio, and Michelangelo Zaccarello, 'Il ritrovato "Codice dolci" e la costituzione della vulgata dei Sonetti di Matteo Franco e Luigi Pulci', in *Il prestigio storico del textus receptus come criterio nel metodo filologico e nella prassi editoriale. Atti del Convegno di Verona (30 settembre–2 ottobre 2004)*, special issue of *Filologia italiana*, 3 (2006), pp. 121–54
- Gli autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, ed. by F. Bausi, G. Campanelli, S. Gentile, and J. Hankins (Rome: Salerno, 2014)
- Esposito, Sara, 'Il canzoniere *Petreto* (Forteguerriano A 59) di Tommaso Baldinotti', *Letteratura italiana antica*, 1 (2000), pp. 315–418
- Folena, Gianfranco, 'Vocaboli e sonetti milanesi di Benedetto Dei', in *Studi di filologia italiana*, 10 (1952), 83–144
- Lanza, Antonio, 'Ancora per Tommaso Baldinotti', *La Rassegna della Letteratura italiana*, 90 (1986), 71–92
- , 'Un grafomane del tardo Quattrocento', *La Rassegna della Letteratura italiana*, 86 (1982), 447–74
- , 'Un poeta pistoiese del tardo Quattrocento: Tommaso Baldinotti', *Filologia e Critica*, 1 (1976), 115–37
- , *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Rinascimento (1375–1449)* (Rome: Bulzoni, 1990)
- Lanza, Mirella Moxedano, 'Il *Liber pamphilianus* di Tommaso Baldinotti', *Letteratura italiana antica*, 2 (2001), 359–414
- Martelli, Mario, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta* (Florence: Le Lettere, 1996)
- Orvieto, Paolo, *La poesia comico-realistica* (Rome: Carocci, 2000)

- Zaccarello, Michelangelo, 'Burchiello e i burchielleschi. Appunti sulla codificazione e sulla fortuna del sonetto "alla burchia"', in *Eterodossi parodisti funamboli della parola. Atti del Convegno del Centro "P. Rajna" (Catania, 31 ottobre–2 novembre 2005)*, (Rome: Salerno, 2007), pp. 117–44
- , 'Continuità e specificità nella tradizione a stampa dei *Sonetti iocosi & da ridere* di Matteo Franco e Luigi Pulci', *Tipofilologia*, 1 (2008), pp. 105–27
- , 'Off the Paths of Common Sense: from the Frottola to the per motti and alla burchia Poetic Styles', *Between Peterborough and Pentecost: Nonsense Literature from the Middle Ages to Present Day. Atti del Convegno (Warwick, 11–13 May 2006)*, ed. by C. Caruso and E. Tarantino (Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2009), pp. 89–116
- , 'Un prolifico copista-editore di testi *utriusque linguae*: Tommaso Baldinotti (1451–1511)', *Medioevo e rinascimento*, 26 (n. s. XXIII, 2012), pp. 173–96
- , *Reperta. Indagini, recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica* (Verona: Fiorini, 2008)

RHETORIC OF INSULT IN LUIGI PULCI'S *MORGANTE*

Alessio Decaria

'io vo talvolta la lingua accoccando'
(*Morgante*, xxii. 53. 6)¹

A title of this sort should not require particular explanation, as Pulci's predisposition towards verbal aggression is so well documented. What is needed at the moment, instead, are some initial clarifications to address the lacuna in scholarship on Pulci's rhetoric of insult and to shed light on what could be called the 'artisanal' method that I deem so important to interpreting the poem.² The

¹ Unless otherwise indicated, all citations from the *Morgante* are taken from the edition by Franca Ageno. Given the frequency of reference, I shall use abbreviations to refer to the texts cited most often: *SE* = Luigi Pulci, *Sonetti extravaganti*, ed. by Decaria; *SI* = Luigi Pulci and Matteo Franco, *Sonetti iocosi et da ridere*, ed. by Decaria and Zaccarello. This new edition of the *Sonetti iocosi* comprises the first eighty-three sonnets published in Luigi Pulci – Matteo Franco, *Il "Libro dei sonetti,"* ed. by Dolci.

² Mockery, derision, and insult are important elements of medieval society, especially in Italy. On this topic see Schizzerotto, *Sberleffi di campanile. Per una storia dello scherno come elemento dell'identità nazionale dal Medioevo ai giorni nostri*, which provides a thorough record of gestures and expressions of derision. More concise but equally useful is the essay by Spampinato Beretta, 'La violenza verbale nel tardo Medioevo italiano: analisi di *corpora* documentari',

Alessio Decaria (alessio.decaria@uniud.it), Dipartimento di Studi Umanistici e Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Udine

primary goal of this essay is to compile a preliminary, approximate inventory of the types of insults, verbal abuse, and offenses that permeate Luigi Pulci's *Morgante*. At the outset, however, it should be specified that the objective of this study, which itself necessitates a generic and schematic approach, does not permit me to analyse each of the cited passages in relation to previous sources. While this type of comparison would allow one to clarify how Pulci innovatively approached source texts, in this study such a focus would excessively complicate the analysis, requiring lengthy comparative discussions of each individual passage.³

Bearing in mind all of the above, we can begin to tackle the problem, while also underlining that aggression is one of the 'normal' expressive modes of a work that is, by definition, both varied and polycentric in its style as well as content (as the author specifies, 'materia c'è da camera e da piazza', *Morgante*, xxviii. 142. 4) — a work in which Pulci, as demonstrated by Paolo Orvieto, systematically applies thematic and expressive forms that are predefined and widely employed in medieval poetics and rhetoric (both of which dedicated significant space to expression *in improprium*).⁴

Given the absence of specific studies on this topic, the simplest way to proceed, in order to lay the groundwork for a successive, much more systematic study, is first of all to read the entire poem from beginning to end, identifying passages that in some way or other can be classified under the label 'rhetoric of insult'; and then attempt to categorize these passages, thereby giving an initial form to a vast and multifaceted expressive universe. This is exactly what I have done, and the pages

pp. 1629–46, which examines archival sources. See also Spampinato Beretta, 'L'arte dell'insulto o il "risponder per le rime" nei poeti giocosi del Due e Trecento', pp. 1811–23. All of these studies refer to an ample bibliography on the topic. In addition, a conference on the same subject, 'L'injure au Moyen Age', was held in Geneva on April 11, 2014, but to my knowledge the proceedings have not been published.

³ Many studies have been conducted on the complex problem of sources and Pulci's approach to them. With regard especially to the last five cantari, an important, up-to-date resource is found in Palumbo, *La 'Chanson de Roland' in Italia nel medioevo*, pp. 386–409, as well as the vast bibliography mentioned there. For the first twenty-three cantari, numerous essays have addressed above all the problem of the relationship with *Orlando laurenziano*. For a survey of these sources, see Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera*, p. 70 n. 4. The most important recent contribution on this topic remains Cabani, *L'occhio di Polifemo*, pp. 17–80.

⁴ See Orvieto, *Pulci medievale*. This fact is particularly significant considering that insult, in its very essence, would imply a violation of the norm, opposing the verbal conventions that regulate social life. For a reading on Pulcian insult from this perspective, see Jonard, 'La nature du comique dans le *Morgante* de Pulci', pp. 83–101, particularly pp. 89–90.

that follow present a synthesis of the results. Obviously, the elements proposed here are not exhaustive, but rather seek to account for the categories I have identified. (Additional examples providing further support, for reasons of space, will generally be indicated in the footnotes with merely a reference to the relevant location in the poem). The categories identified here are, of course, subjective, and could be substituted or supplemented with others of equal relevance. It is worth noting, however, that they do often correspond to the ones found in analogous studies concerning the language of insult in medieval literary texts and documents.

Words and Deeds

The first distinction to be made is between aggression *in dictis* versus *in factis*, or *in verbis* versus *in rebus*. Both types abound in the *Morgante* (Larivaille has appropriately spoken of the poem's 'allegria violenza verbale e gestuale'⁵), and though each has its own connotations, they frequently appear commingled or woven together.⁶ This interaction between the parallel realities of words and deeds stylistically reproduces the dual nature of Pulci's humour — on one hand relying heavily on linguistic quips, while on the other based on events and situations that in themselves induce laughter, expressing their scenic and representative potential without the help of particular rhetorical innovations.

We shall begin by focusing on insulting deeds, precisely because they are less pertinent to a rhetorical and linguistic analysis of the work. Yet it must be noted that the characters in the poem frequently employ this mode of 'expression', above all those endowed with a more instinctive or impetuous nature, such as a paladin like Rinaldo,⁷ or the giants, including Morgante (e.g. XVIII. 151–52).⁸ (The latter is nonetheless a much more complex figure than he has traditionally been considered).

⁵ Larivaille, 'Morgante da "fiero" a "gentil gigante"', pp. 103–15, specifically on p. 113.

⁶ On the indissoluble relationship between these two forms, see De Robertis, *Storia del Morgante*, pp. 481–97, 526–28.

⁷ For now I shall limit myself to recalling the episode in cantare xv (stanzas 95–96) when he throws a vassal, who had been sent as an ambassador, out the window. This is a prime example of reacting to a spoken insult by responding with physical action.

⁸ Led astray by his rapport with Margutte, in cantari XVIII and XIX Morgante reverts to his old nature as giant; paying the price in that episode is the innkeeper, who, having dared to 'parlar superbamente' to his over-sized guests, is clubbed by Morgante.

It is entirely normal that a work of this kind frequently depicts physical conflict in various forms (ranging, in keeping with the chivalric tradition, from the classic duel between knights who respect the chivalric code to flat-out tavern brawls). And, as we shall see, physical violence is generally anticipated by verbal jousting. What is more unique, and thus important to highlight, are certain passages in which the paladins lose all control and break the norms of *cortesía*. A telling example of this comes at the very beginning of the poem, when the paladin *par excellence*, Orlando, exasperated both by Gano's insults and even more by Charlemagne's approval of such insults (I. 15. 7–8), moves to attack his rival: the hero is so overcome with rage that he almost assaults the emperor himself, not to mention the entirely blameless (and understandably incredulous) Alda the Fair:

E volle colla spada uccider Gano;
 ma Ulivieri in quel mezzo si mise
 e Durlindana gli trasse di mano,
 e così il me' che seppe gli divise.
 Orlando si sdegnò con Carlo Mano,
 e poco men che quivi non l'uccise;
 e dipartissi di Parigi solo,
 e scoppia e 'mpazza di sdegno e di duolo.
 A Ermellina, moglie del Danese,
 tolse Cortana e poi tolse Rondello,
 e inverso Brava il suo camin poi prese.
 Alda la bella, come vide quello,
 per abbracciarlo le braccia distese.
 Orlando, che smarrito avea il cervello,
 com'ella disse: – Ben venga il mio Orlando –,
 gli volle in su la testa dar col brando.
 Come colui che la furia consiglia,
 e' gli pareva a Gan dar veramente:
 Alda la bella si fe' maraviglia.

(I. 16. 1–18. 3)

As always in Pulci, this model will be repeated several times. Likewise, from the third cantare, another distinct type of aggression *in factis* is later repeated: the case of monks engaging in violence instead of prayers. Similar to the case of the friars who fight to liberate their abbey from Brunoro's men, in cantare XXI Astolfo convinces another group of monks to hang the brigands from whom he has just liberated them. In this latter instance, however, the paladin must first resort to additional violence to goad them into punishing their former assailants:

Questi romiti fanno del vezzoso
 e par ch'ognun di lor si raccapricci.
 Astolfo, ch'era irato e dispettoso,
 comincia a bastonargli come micci,
 dicendo: – Al cul l'arà chi fia ghignoso! –
 tanto che fuor balzorono i cilicci,
 sentendo fra Mazzon che scuote i panni,
 e parean tutti all'arte usi cent'anni.

(xxi. 92)

As elsewhere, the club proves to be an efficient means of persuasion. This animated representation is amplified by spirited linguistic expressions, from the personification of the weapon ('fra Mazzon' of Boccaccian memory, but used here without particular allusions to the *Decameron*), to the use of colloquial language ('fare del vezzoso') and even plebeian expressions (e.g. in line 5),⁹ to rhymes that prove both difficult and comically expressive (those ending in '-icci').

Gestural insults, which are well documented from the very origins of the Italian comic tradition (as, for example, the 'figs' of Dante's Vanni Fucci at the beginning of *Inferno* xxv), could fill a chapter by themselves. The episode of Marguttino contains a veritable collection of gestural insults, as from a jester's repertoire, and is characterized by the same level of expressive verve mentioned above (it actually intensifies in xxi. 94, which is comprised completely of *sdrucchioli*); Marguttino, the master of offense, lures his enemies into his trap precisely by means of mocking gestures:

In questo in mezzo il prato hanno veduto
 un uom che pareva stran più che Margutte,
 e zoppo e guercio e travolto e scrignuto,
 e di gigante avea le membra tutte,
 salvo che il capo era a doppio cornuto;
 saltella in qua ed in là come le putte,
 e scherza e ride e più giuochi fa quello
 ch'un Fracurrado o un Arrigobello;¹⁰

⁹ It is not surprising, as we shall see later, that this same expression is found in an aggressive and offensive sonnet such as *Marsilio, questa tua philosophia* (*SE*, xvi), ridiculing the philosopher Marsilio Ficino: 'al cul l'harai, se tu sarai restio' (line 11).

¹⁰ Also here, the dual references to puppets or marionettes entertaining the public with clownish exploits correspond to sections in the sonnets against Bartolomeo Scala (*SE*, xii. 11) and Matteo Franco (*SI*, ix. 17), although the latter reference is actually to a poem authored by Franco, not Pulci.

e suona una zampogna o zupolino,
 ed accostossi a que' giganti, e tresca,
 e fa certi atti come scuccobrina
 e intorno a lor la più strana moresca,
 e spesso toma come un babbuino,
 o come scimia fa la schiavonesca:
 sì che e' guardava questa meraviglia
 l'un campo e l'altro, e ritenea la briglia.
 (xxiv. 92–93)

While the episode concludes with the result that Malagiti sought, and the success of the venture is celebrated with yet another derisive gesture (xxiv. 99. 3–4: 'or fate lima lima a' mocciconi, | che così tosto si sono impaniati!'),¹¹ the pinnacle of offense occurs when Marguttino bares his buttocks:

Intanto colui pur faceva certi atti,
 e per tentargli nella pazienza
 le chiappe squadernò (con reverenzia).
 (xxiv. 96. 6–8)¹²

[...]

Il gigantin nel boschetto si tuffa
 come il tordo talvolta o altro uccello;
 poi gli dileggia e fa coppino e struffa,
 e faceva con bocca e con l'anello.
 (xxiv. 98. 1–4)

This extreme case is not the only one in which insult takes on such a theatrical dimension.¹³ The liturgy that precedes the execution of those condemned to death,

¹¹ For more on this gesture, also evoked in another of Franco's sonnets, *SI*, LXXIX. 11, see *SE*, xxv. 10 (and the corresponding entry in the glossary of my edition).

¹² On the implications of this gesture, see Crimi, 'La beffa di *Decameron* VIII 5 e il sonetto "Non sa' tu che c'è Bruno e Buffalmacco"', pp. 153–54; and also Schizzerotto, *Sberleffi di campanile*, pp. xlvii–xlviii, 527–37.

¹³ That the scenic or spectacular is an intrinsic aspect of Pulci's writing has been thoroughly documented in De Robertis, *Storia del 'Morgante'*, pp. 449–620 (significantly, the chapter is entitled 'Narrazione come spettacolo'); and also in the fundamental essay 'Luigi Pulci e le "domestiche Muse"' which serves as the introduction to Luigi Pulci, *Morgante e lettere*, ed. by De Robertis, pp. xi–xlviii (specifically on pp. xx–xxi).

a scene repeated several times in the poem, and which is always modeled on the Passion of Christ, is another prime example.¹⁴ Astolfo, before being sent to execution to suffer the ultimate disgrace (XI. 95–96), had already faced the public ridicule that usually preceded capital punishment and which in this case also produced considerable scenic effects:¹⁵

E finalmente a Gan fu consegnato
che facci che far dee di sua persona.
Gan sopra un carro l'aveva legato,
e 'n testa gli avea messa una corona
per traditore, e 'l giubbon di broccato;
e gran romor per Parigi risuona;
ed un capresto d'oro gli avvolgea:
or questo è quel ch' 'Astolfo assai dolea.
Fe' per Parigi la cerca maggiore,
le trombe innanzi e stendardi e bandiere,
minacciando e chiamandol rubatore.

(XI. 68. 1–69. 3)

This basic representation, which seems to utterly fascinate Pulci, recurs many times in the *Morgante*. And, in a work that so strongly celebrates the triumph of justice at the end of the paladins' adventures, Gano is inevitably destined to meet the same end.¹⁶ His ignominious death marks the story's epilogue and is prefaced by an extended humiliation, including public display on a cart (XXVIII. 9–14). The last stanza of the sequence evokes another frequent motif in the poem:

¹⁴ This notion of liturgy is also suggested in De Robertis, *Storia del 'Morgante'*, pp. 408–09, where this same narrative sequence is likened to a sacred representation inspired by the *imitatio Christi*. There is an analogous episode in the poem with Ricciardetto as protagonist, but in the latter example the abuse takes the more usual form of verbal conflict (XVIII. 46–47).

¹⁵ In regard to this practice, see chapter eight of Schizzerotto, *Sberleffi di campanile*, pp. 241 and following.

¹⁶ Over the course of the poem, Gano is the object of various forms of derision, not only verbal but also physical: for example, the beating inflicted upon him by Antea (XVII. 68–69); and the mutilation to which he is subjected in cantare XXVII as punishment for his betrayal (XXVII. 168. 4–8). Nor can we forget the slap given him by Ulivieri (XXIV. 47. 7–8), an episode that plays an important role in determining the ending of the paladins' adventures (in light of the justification Gano provides for his betrayal in XXV. 65. 6–8: 'Né vo' che sia chiamato tradimento, | ch'io porto d'Ulivier nel viso il segno, | e licito ogni cosa è per isdegno'). For more on this episode and its tradition, see Palumbo, *La 'Chanson de Roland' in Italia*, pp. 361–65.

disparagement of the corpse, which is a treatment that is generally reserved for traitors.¹⁷ This theme lends itself to crowd scenes, where Pulci's fantasy and rhetoric have free rein and make ample use of enumeration and anaphora, both of which, as we shall see elsewhere, are among the author's favourite devices. In a similar scene we even have a sort of ideological reflection, a 'moral', so to speak, as the author comments on the death and mutilation of the tyrant Chiaristante:

Il popol si levò tutto a un tuono,
 come e' fu morto, quel corpo a schernire,
 e non pareva ignun contento o sazio
 se non faceva di lui qualche strazio:
 chi gli mordeva il braccio e chi le mani,
 chi lo pelava, chi il petto gli straccia:
 pareva una leprella in mezzo a' cani,
 come veggiam talvolta presa a caccia;
 così mordean costui questi pagani:
 chi lo calpesta e chi gli sputa in faccia,
 dicendo: – Ora è venuta l'ora e 'l punto
 che 'l tuo peccato t'ha, traditor, giunto.
 Ecco che tu non hai goduto il regno
 che tu toglieasti al signor nostro antico,
 ch'andato è per lo mar con un sol legno
 già tanto tempo povero e mendico. –
 Or vedi quanta forza ha il giusto sdegno!
 Guardisi ognun da popol suo nimico,
 ch'io credo che sia pur più sù che 'l tetto
 Chi vede e 'ntende ogni nostro concetto.
 (xxi. 145. 5–147. 8)

Pulci's depiction of insult with such strong visual and scenic effects is connected to another aspect, with which I shall conclude this section on violence *in factis*: the role of images. The fact that he frequently indulges in ekphrasis is well known. Emblematic in this regard is the long description of Luciana's pavilion in *cantare* XIV. And even in the *cantari* on the rout of Roncevaux (xxiv–xxviii), not only do we find Astarotte's celebrated addition to the bestiary contained in her pavilion (xxv. 308–32), but there is also space for a brief allusion to another pavilion, that

¹⁷ 'tanto che l'hanno alla fine squartato. | Poi fe' Rinaldo, que' quarti, gittàgli | per boschi e bricche e per balze e per macchie | a' lupi, a' cani, a' corvi, alle cornacchie' (xxviii. 14. 5–8).

of Antea. This second one, according to Falserone, gives figurative form to Antea's 'shame':

La prima cosa, s'io non son ben cieco,
 tu porti, Antea, la tua vergogna teco,
 e portila di seta e d'oro ornata:
 or fa che tu dipinga la vendetta,
 se mai vien tempo tu sia vendicata.
 Ma il tempo non vien mai, chi non l'aspetta:
 rade volte la cosa non pensata
 riesce a chi la vuol pur fare in fretta.
 Ma, certo, onor cercar non ti bisogna,
 da poi ch'egli è sì bella la vergogna. –
 (xxiv. 174. 7–175. 8)

Shame and revenge, to be sure, can often accompany insult. In Pulci, however, the latter more often assumes a purely rhetorical value, such that it exists above all in the form of verbal clashes among characters (or, as we shall see, between the author and some of his characters). As regards offense *in verbis*, therefore, much more remains to be said. In order to comprehend just how deeply this expressive mode pervades the poem, it will be useful to start from some passages in which the derision is relatively discreet and attenuated. It should be noted that our discourse generally excludes the numerous curses, auguries, and variously connoted invocations so frequently voiced by the poem's characters, because they are only in part inscribable within the sphere of insult.¹⁸

Even between friends there is a considerable degree of verbal aggression, though the intensity is understandably reduced. Indeed, the paladins are prone to various sorts of excess throughout the poem (as seen already from the outset in the first cantare); even when facing each other in battle — usually under false ensigns, though not always unaware of their adversary's identity — they do not hold back from launching verbal barbs of various kinds. For example, Rinaldo is mocked for his susceptibility to feminine charms (xxii. 8–9). Later, Orlando scoffs at a pre-

¹⁸ Among many examples, see xiii. 55–56, xxvi. 120–22, xxvii. 201, in addition to xxi. 58, which will be discussed at a later point. These curses and laments (which are similar to those found in the *disperata*, a poetic genre popular in the fourteenth and fifteenth centuries), recur frequently in the poem, at times accompanied by particularly obtrusive rhetorical formulations such as the *ubi sunt* (xvi. 111), or elsewhere by more typical enumerative forms (xvii. 75). On the presence of this last structure in the *Morgante*, see Orvieto, *Pulci medievale*, pp. 299–302.

monitory dream by Ulivieri (xxvi. 6), tracing its origins not to any real insight but rather to the latter's drunkenness.¹⁹ And soon afterwards, that same Orlando, the faithful hero who bravely faces death at Roncevaux, becomes the target of Ulivieri's reproaches and accusations:²⁰

Malgigi è quel che lo cognosce appunto,
e mille volte pur te l'ha già detto;
e che e' dovessi il campo stare in punto
gridato ho tanto, ch'io n'avea sospetto:
non m'hai creduto: ora è quel tempo giunto
che tanti annunzii tristi hanno predetto;
ora hai tanto bramato (or mi perdona!)
come nespola in capo la corona. –

(xxvi. 22)

The passage is interesting not only because it directly follows two stanzas of harsh censure directed at the traitor Marsilio, the person actually responsible for the dire situation, but also because it represents an evident echo of a Pulcian sonnet that one could justifiably consider a parody (if not outright mockery) of religious practices and beliefs.²¹ This phenomenon — the reciprocal interferences between Pulci's epic and his lyric poetry, especially the sonnets — is continual.²² Thus, given the preponderance of aggressive compositions among the author's body of sonnets, this approach allows us to examine a vast array of textual echoes and correspondences.

¹⁹ This detail is common within the genre and appears also in the so-called '*Spagna Magliabechiana*'; for a precise comparison with Pulci's work, see Palumbo, *La 'Chanson de Roland' in Italia*, especially pp. 392, 397–98 n. 22.

²⁰ Orlando's joke at the expense of Ulivieri is evidently considered over-the-top even by Pulci, who in the subsequent stanza (xxvi. 7) feels compelled to justify the hero's behaviour.

²¹ 'O pecorelle mie, zoppe e sciancate, | che credete lassù salire a grucce | e nespole parere incoronate!' (*SE*, xxxv. 12–14: from the sonnet 'In principio era buio, e buio fia', in which Pulci satirizes pilgrims).

²² Drawing attention to this relationship is one of the key results of the rich analysis conducted by De Robertis, in *Storia del 'Morgante'*, (see especially chapter 3, 'Le parti stravaganti', pp. 353–447, particularly pp. 371–73 including the related references, as well as pp. 385–93).

Duels and Tenzoni

In an epic poem, no matter how idiosyncratic, it is not surprising that the rhetorical mode of cursing and insulting one's adversary is frequently found in duel scenes.²³ Armed conflict between knights of different faiths is normally preceded by a verbal confrontation. Consider, for instance, the dense verbal exchange between Astolfo and Liombruno, followed by Alardo's intervention:

era chiamato il saracin Liombruno,
 nipote di Marsilio re di Spagna;
 e dice: – Mai caval non vidi alcuno
 che non avessi in sé qualche magagna;
 salvo ch'io n'ho pure oggi veduto uno,
 e 'ntendo che con meco si rimagna. –
 Diceva Astolfo: – Odi pensier fallace!
 Quanto più il lodi, tanto più mi piace. –
 Ecco ch'ognun questo caval vorrebbe.
 – Ah, – disse Liombrun – tu non vuoi intendere! –
 Diceva Astolfo: – E chi t'intenderebbe? –
 Disse il pagan: – Chi ti facessi scendere. –
 Rispose Astolfo: – Più di me potrebbe.
 – O s' tu nol vuoi giucar, donar né vendere,
 vo' che tu l'abbi con la lancia in mano:
 prendi del campo allor – disse il pagano.
 Senza più dir, rivoltati i cavalli,
 abbassaron le lance con gran fretta;
 ma, perché la sua regola non falli,
 Astolfo si trovò sopra l'erbetta
 tra mille odori e fior vermigli e gialli.
 Alardo che 'l vedea: – Sia maladetta, –
 diceva – Astolfo, la tua codardia!
 Mai più cadesti, per la fede mia! –
 Liombruno il caval voleva allora.
 Alardo disse: – Io il credo tu il torresti:
 e' ci è di molta via sassosa ancora.
 Vedi che non se' oca, e beccheresti.
 E' ti convien con meco giostrare ora,

²³ A good general overview of medieval French epic is provided in Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150–1250)*, especially pp. 128–40.

e s' tu m'abbatti, vo' che tuo si resti;
 ma non istimo come lui cadere,
 ch'io non ismonto prima ch'a l'ostiere. –
 Liombrun disse: – Tu fai villania,
 ma non la stimo perch'io non ti prezzo.
 Veggian come tu smonti all'osteria:
 tu ne potresti scender prima un pezzo.
 Piglia del campo, e disfidato sia,
 ch'io so di chi sarà il caval da sezzo. –
 (xxi. 56. 1–60. 6)

Throughout the poem Astolfo is portrayed in a largely negative light, even in the words of the other paladins. His adventures, narrated in the continuation of *cantare* XXI, are triggered by his indignant reaction to Rinaldo's mocking (see stanza 79 and following), but there is also a taste of the ridicule to which he is often subjected. In addition to this, we note in the citation the density of the back-and-forth dialogue, complicated by Pulci's use of *sdrucchioli*, and the typically Pulcian coexistence of 'technical', high-register knightly language ('tu fai villania', 'non ti prezzo', the canonic invitations to battle) alongside colloquial and vulgar locutions ('non se' oca e beccheresti'). The latter is representative of the author's inclination towards comic language, which, though not unfamiliar in this tradition, is decidedly pronounced in Pulci. The following are some of the many additional examples:

Rispose Orlando: – Tu il di' per vergogna,
 ché tu rompresti un gambo di finocchio
 a gran fatica, e scusa or ti bisogna;
 ed io, ch'allato a te paio un ranocchio,
 so che col ferro ti grattai la rognà,
 e corse il sangue più giù che 'l ginocchio.
 (xii. 57. 1–6)

e gridò: – Guàrti, ghiotton maladetto,
 che d'aver morto non ti vanterai
 il mio più caro amico Sansonetto,
 ma nello inferno la istoria dirai.
 Non mi potevi far maggior dispetto!
 Can, fi' di can, tu te ne penterai!
 Volgiti a me; dunque tu vuoi fuggire?
 Cocchin pagliardo, e' ti convien morire. –
 (xxvii. 28)

In addition to the comic element, these passages contain specific types of insults that we shall encounter again elsewhere. Confrontations among knights have certain conventions and a precise code of conduct. Accordingly, derision and abuse must also be compared to the thematic and rhetorical structures that were familiar to readers of this type of literature. A canonical element of the confrontation is the initial salute. This often becomes the place where explicit or implicit offensive expressions take shape, in an obvious reversal of the formulaic, respectful greeting:

Dio ti sconfonda, – disse Erminione
 – se tu se' il prenze sir di Montalbano,
 colui che porta sbarrato il liòne;
 ch'ancor lui sbarrerò colla mia mano. –
 Rinaldo, udendo sì fatto sermone,
 a lui rispose: – Cavalier villano,
 che di' tu, re di farfalle o di pecchie?
 Io t'ho a punir di mille ingiurie vecchie. –
(x. 59)²⁴

It is no mere coincidence that the clearly rhetorical request to confirm the identity of the adversary replicates the opening lines of the most vituperative poetic exchange of all of Pulci's many aggressive exchanges, namely the one with Matteo Franco.²⁵ The convergence, in terms of invective rhetoric, of the *Morgante* with these famous Pulcian verses will constitute one of the pillars of the present study.

In the epic tradition, the knight is often depicted as denigrating his adversary during the initial phase of confrontation, before coming to arms — yet it is also common that the knight will launch into self-praise, with the aim of instilling fear in the enemy and convincing him to step down from the conflict. In terms of rhetoric, the apostrophe takes the form of boasting, which very often gives way to various themes and insults typically used to deride the adversary:²⁶

²⁴ Other instances can be found in x. 131. 7–8 and xvii. 91. 5–6, although these latter examples pertain to situations other than duelling knights.

²⁵ 'Salve, se sè quel poeta Luigi | ch'ha di fama oggi al mondo sì gran copia' (*SI*, I. 1–2). In fact, this formula is repeated elsewhere in the poem: 'Disse il gigante: — Se' tu quel pagano | ch'al mio Don Bruno hai fatto villania?' (xvii. 114. 1–2).

²⁶ Considered as a whole the characters' boasts are representative of another key rhetorical feature of the poem: hyperbole. For a detailed account, see Ankli, *Morgante iperbolico*, pp. 89–91, 215–17, 344–54.

Disse il pagan: – Per Macon, poco stimo
 chi troppo sta la notte alla rugiada!
 Manda pel prete e fa' trovare i moccoli,
 ché tu mi pari una bertuccia in zoccoli. –
 Berlinghier si crucciò come un diavolo,
 e disse al saracin: – Matto uom bestiale,
 che se' tu uso a mangiar, crusca e cavolo?
 Co' pazzi sopra il carro trionfale!²⁷
 Non potre' farlo Macone o 'l suo avolo,
 o Apollin, ch'io non ti facci male. –
 Disse il pagan, poi che molto ebbe riso:

– Deh, dimmi un poco, hai tu sotto altro viso? –
 Rispose Berlinghier: – Non più parole:
 e' ti parrà ch'io sia come un gigante.
 Il molto rider segno esser non suole
 però di cavalier saggio o prestante.
 Non so quel che tu di', rugiada o sole,
 e zoccoli non ho sotto le piante;
 ma nella punta del mio brando forte
 so ch'io vi porto, baron, la tua morte.

(VIII. 74. 5–76. 8)

Here we find ourselves within the realm of poetic disputation, a fact that is revealed by a series of passages that parallel specific verses in Pulci's sonnets that often draw upon the medieval tradition of *tenzone*:²⁸

²⁷ In lines 3–4, I have adopted the punctuation from Davide Puccini's edition, which is preferable to that in the Franca Ageno edition ('che se' tu uso a mangiar crusca e cavolo | co' pazzi sopra il carro trionfale?'). Regarding the specific motif of the lunatic wagon (altogether different from that reserved for traitors), readers may consult Martelli, 'Nota a *Morgante*, xx. 85. 4 (con una postilla su Bartolomeo Scala e Angelo Poliziano)', pp. 263–69.

²⁸ Even for a phenomenon so broad in scope, it is truly astonishing how many points of convergence there are between this episode and the sonnets. See also VIII. 81. 3–6: 'E subito rivolse il suo destrieri, | dicendo: — Mattafolle, tu m'hai stracco: | tu se' come tu hai nome, e volentieri | non gittian qui le perle in bocca al ciacco —' in which the evangelical reference is identical, even in its formulation, to *SE*, ix. 7–8 (against Bartolomeo Scala): 'e da qui inanzi più non gli rispondo | per non gittar le margherite al ciacco'. On the topic of *interpretatio nominis*, which is another canonic element of insult in rhyme, see the next passage cited in the text (*SE*, xix. 1–4) — one of many possible examples.

'Franco', che vuol dir? Franco del cervello,
sicuro del balestro e della spada.
De[h], scioco, tu ti pasci di rugiada
come le starne di Monte Morello
(*SE*, XIX. 1–4)²⁹

Ab ah ah ah, sa' tu di quel ch'i' rido?
come il cervel sì bene a Gigi grilla
(*SI*, VIII. 1–2 [Franco])³⁰

Mandoti, budellin, duo fazoletti
di que' ch'i' uso al mio viso coperto
(*SI*, XXVIII. 1–2 [Franco])³¹

In some cases the echoes are quite direct:

Dicea il Soldano: – Tu arai presto un nodo
che ti richiuderà cotesta strozza;
ma prima ti sarà la lingua mozza. –
(*Morgante*, XVIII. 47. 6–8)

D'altro che di mostarda
un fiasco turerà piu d'una strozza,
se quella con chi scrivo non m'è mozza.
(*SI*, IV. 15–17)

The Memory of Insult

On a rhetorical level the vituperative passages of the *Morgante* also present another characteristic element of *tenzone*, one that we may call the 'memory of insult'. Words become stones, and clashes between characters play out in repartees *in which the consistently aggressive remarks exchanged* bounce back and forth between the antago-

²⁹ See *Morgante*, VIII. 74. 5–6. For more on this locution, indicating those who harbor vain hopes, consult the entry for 'rugiada' in the glossary of my edition of *Sonetti extravaganti*.

³⁰ See *Morgante*, VIII. 75. 7.

³¹ See *Morgante*, VIII. 75. 8. This too is an example of a frequent topos in comic and aggressive literature of the time: cf. Schizzerotto, *Sberleffi di campanile*, pp. 527–40.

nists, reverberating with various connotations.³² Stanza 76 from *cantare VIII*, cited in the previous section, is a good example of this phenomenon (specifically lines 5–8, which respond to and reformulate *VIII. 74. 5–8*). Nor is it surprising to find that this passage corresponds perfectly to a segment by Franco in the *Sonetti iocosi*:

Non so che 'Vello vello':
 i' ti mandai nocciuol, non so che ghiande,
 cattivo sempre sì, ma non mai grande.
 (*SI, LXXVI. 18–20*)³³

Sometimes the reply takes shape in the conventional dialectic of conflict (whereby the offending language and accusations pronounced by one's adversary are turned back against him, essentially unchanged):

Come e' vide apparir Rinaldo, forte
 gridò da quel balcon: – Che gente è questa?
 Ch'andate voi cercando qua? La morte? –
 Venne alla porta con molta tempesta.
 Disse Rinaldo: – A te senza altre scorte
 venuti siam per l'oscura foresta,
 e vengo a dare a te quel che tu ha' detto,
 per onta e disonor di Macometto
 (*Morgante, XVII. 35*).³⁴

Or the stakes can be raised (with a clear echo of Dante, *Inferno*, xxxiii. 150):

Disse il gigante: – Se' tu quel pagano
 ch'al mio Don Bruno hai fatto villania?
 È questa la tua femina, ruffiano? –
 Rispose Orlando: – Per la testa mia,
 che gentilezza è teco esser villano!
 (*Morgante, XVII. 114. 1–5*)

[...]

³² Some examples can be found in Spampinato Beretta, 'L'arte dell'insulto', pp. 1816–17.

³³ In this case Franco's reference is to the homologous lines in a sonnet Pulci had addressed to Luigi Della Stufa: 'Vedrai bel "Vello vello!" | e se le sua saran nocciuole o ghiande, | ch'i' fu' prima cattivo e poi fu' grande' (*SI, LXXV. 18–20*).

³⁴ The case of *III. 45. 2–3* is analogous ('Questi pagheran lo scotto | o l'arme lasceran con molti guai'), echoed two stanzas later in *III. 47. 4* ('lo scotto pagherai tu, mi credo io'). Although the first line was not supposed to have been heard by the interlocutor, he nonetheless does overhear it, and, foreshadowing the clash, replies in an aside: 'alla barba l'arai!' (*III. 45. 5*).

e di' ch'io son ruffian: néttati i piedi;
ché, per voler bagasce e concubine,
arà il peccato tuo sue discipline. –
(xvii. 115. 6–8)

This intensification occurs especially with the use of expressions of great ideological consequence within the poem, such as 'traditore':

Èvvi il Soldan, ch'avea molta letizia
e sempre per la via gli ha svergognati:
– Ribaldi, traditor, pien di malizia! –
Ma Ricciardetto a ogni sua parola
diceva: – Tu ne menti per la gola;
ché tu se' tu, ribaldo e traditore
(xviii. 46. 5–47. 1).

On occasion the dialogic form permits semantic reversals and jokes based on misrecognition or double meanings:

Disse Morgante: – Amendue siàn giganti:
da te a me vantaggio veggo poco.
Noi andian pel mondo cavalieri erranti,
per amor combattendo in ogni loco
(xix. 37. 1–4)

[...]

Non ebbe pazienza a ciò Sperante:
riprese meglio il drago per la coda
ed una gran dragata diè a Morgante,
e disse: – Gaglioffaccio pien di broda,
tu sarai ben, come dicesti, errante,
se tu credi acquistar qua fama o loda.
(xix. 38. 1–6)³⁵

For these phenomena, too, it is easy to indicate precise parallels with the hostile sonnets exchanged between Pulci and his rivals. Exemplary in this regard is the

³⁵ A similar example, with the term 'carità', occurs in vi. 34. 8–35. 2.

opening of the so-called *Libro dei sonetti*, in which the adversary's words are systematically reversed, line by line:

Salve, se sè quel poeta Luigi
 ch'ha di fama oggi al mondo sì gran copia,
 el colmo è tuo, po' che nissun t'apropia,
 ma non ricciare il pel perch'io ti ligi.
 Non comparo l'ineptia e 'versi bigi
 con chi riga in sul fil della senopia
 o stima mort'è al mondo, o mala inopia,
 contra chi di virtù segue i vestigi.
 (SI, I. 1–8 [by Franco])

Salve vuol poi *Regina*, e non *Luigi*,
 ch'ha di fame, e non fama, al mondo copia:
 el colmo è dello staio, ch'a quel s'apropia,
 e fia chi arriccerà pur che tu 'l ligi.
 Tauci o frati o monaci son bigi,
 e 'l Francion legnaiuol tien la senopia:
 et ècci men che mai de' pazi inopia
 e conosconsi a' versi et a' vestigi.
 (SI, II. 1–8)

In short, there is a constant game of allusions running between the sonnets and the *Morgante*. It is therefore essential to closely examine these convergences, in an attempt to define the relations that exist between two works that — while clearly manifesting extensive points of contact — have never been the subject of a systematic intertextual study. For this aspect as well I must limit the number of examples (even though some notable correspondences have already been indicated, and others will be signalled further along, especially in the notes). In part this is because, as noted by the scholar who first gave the proper weight to the interdependence between the *Morgante* and Pulci's *tenzone*, the rapport is not based only on literal contact *ad verbum*, but on 'quell'aria che costantemente [...] tira' in the two works.³⁶ Here I cite a passage that is highly representative, both in terms of extension and intensity of the phenomenon (in order to simplify the exposition, the principal echoes with the sonnets shall be indicated in the notes rather than the body text):

³⁶ De Robertis, *Storia del 'Morgante'*, p. 386.

Il re superbo e pazzo
 vide costoro e tutto disdegnoso:
 – Chi siete voi, – domandava Ulivieri
 – così presuntuosi cavalieri? –
 Rinaldo gli rispose: – La risposta
 farò io per costui che tu domandi –;
 e poi che presso alla sedia s'accosta,
 disse: – Per certo di te fama spandi;
 non so come il Ciel facci tanta sosta,
 ch'a Belzebù giù in bocca non ti mandi:³⁷
 della tua tirannia, can traditore,
 dieci leghe lontan mi venne odore. –

[...]

Adultero, sfacciato, reo, ribaldo,
 crudo tiranno, iniquo e scelerato,
 nato di tristo e di superchio caldo,
 non può più il Ciel patir tanto peccato
 nel qual tu se' pure ostinato e saldo,
 lussurioso, porco, svergognato,
 poltron, gaglioffo, poltoniere e vile,
 degno di star col ciacco nel porcile!
 (*Morgante*, XIV. 4. 5–5. 8)³⁸

Dunque tu porti in testa la corona?
 Va' mettiti una mitera, ghiottone,
 nimico d'ogni legge giusta e buona,
 in odio a Dio, al mondo, alle persone.
 Ben verrà la saetta, quando e' tuona,

³⁷ *SI*, XXIV. 9–10: 'non so come e' non s'apre un di l'abisso | o qualche speco, già come fu a Roma'; compare also to *Morgante*, XIV. 10. 4: 'e come il centro non s'apre e gli abissi'; likewise, quoting now from Franco, *SI*, XXXIX. 9–12: 'Trangugeratti ancor l'antica madre, | che non so, quand'io tengo i sensi fissi / a tante opere tue inique e ladre, | come l'ira del ciel non t'inabissi!' (compare to XIV. 7. 4 in the passage cited in the body text).

³⁸ These lines echo one of Franco's compositions, *SI*, XXVIII. 17–18: 'porcaccio, tristo, scrivi del porcile! | Tu m'hai molto per vile'. In the sonnets we also find similar enumerations: compare, for example, to *SE*, XXXII. 15–17: 'visaccio di cagnotto, | gaglioffo, birro, in cento albumi misto, | scomunicato, porco, ladro e tristo'.

perché e' non paghi il sabbato Macone,³⁹
 e 'l fuoco eterno rigido e penace,
 lupo affamato, perfido, rapace.
 Non pensi tu che in Ciel sia più giustizia,
 malfusso, ladro, strupatore e mecco,⁴⁰
 fornicatore, uom pien d'ogni malizia,
 ruffian, briccone e sacrilego e becco?
 (xiv. 7. 1–9. 4)⁴¹

Highlighting this network of correspondences between Pulci's aggressive sonnets and his epic also helps to put the right emphasis on another peculiar aspect of his entire body of work — one that elsewhere has been defined with the Pasqualian label of allusive art.⁴² A good example of this practice comes in a line that follows those already cited in *cantare* xxiv, when the giants assisting Antea are tricked and ridiculed by Malagigi's cunning. Pulci employs exuberant linguistic touches to depict the gestures that the strange being uses to insult the giants, and continues the story in the following way: 'Questi giganti, irati per la buffa' (*Morgante*, xxiv. 98. 5). Franca Ageno, in her commentary, notes a distinct Dantean echo (*Inferno*, xxii. 133); intuiting the analogy of the scene, she observes that in the preceding line Pulci alludes to Dante's crude conclusion to canto xxi, where the devil Calcabrina indulges in the obscene gesture 'con l'anello' (*Inferno*, xxi. 139: 'ed elli avea del cul fatto trombetta').⁴³ Hence, one situation recalls another: the demon evoked by

³⁹ For this line, too, I shall indicate a nearly identical counterpart in the sonnets, even though it is not a vituperative expression and comes from a Franco composition that is not addressed to Pulci: 'Chi vien di colassù giugne ben presto, | perché e' non paghi el sabato a puntino' (*SI*, lxx. 9–10).

⁴⁰ Note the correspondence with *SI*, xxvi. 13: 'per mecco, furbo, strupo e sacrilegio'.

⁴¹ Here I shall record a limited selection among the most evident examples of interference between the poem and the sonnets within the context of insult (once again, the list does not pretend to be exhaustive): *Morgante*, xvi. 58. 2–4 (cf. *SI*, xviii. 14; xlix. 6; li. 1–2); *Morgante*, xviii. 199. 1 (cf. *SE*, xviii. 5); *Morgante*, xxii. 26. 1–6 (cf. *SI*, xii. 1–8; xv. 7–8); *Morgante*, xxv. 5. 2 (cf. *SI*, x. 20).

⁴² Decaria, 'Tra Marsilio e Pallante', pp. 299–339, especially pp. 326–28. For more on the ways Pulci reuses previous literary sources, in addition to the classic De Robertis volume already cited several times, see Cabani, *L'occhio di Polifemo*, pp. 17–80. The chapters dedicated to the presence of Dante and Petrarch in the *Morgante* are highly instructive.

⁴³ Additional commentary can be found in Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, p. 213 n. 270.

Malagigi — a demon that is, in fact, a useful tool for the Christian heroes who must face Antea's powerful army — is modelled after the devils of *Inferno*, who, charged with a providential mission, accompany Dante in his journey through hell. The example amply demonstrates how Pulci's fancy draws almost automatically on the Dantean precedent, regularly referring to it in the situations he recounts.

A further example occurs during the battle of Roncevaux, when Marsilio, who, as denoted elsewhere, is a 'bestemmiator', but one who 'bestemmiava cheto' (*Morgante*, XXVI. 118. 3), fears the resurgence of Charlemagne's paladins:

e drento nella mente si rodeva,
ché del suo Zambuger nulla ha udito,
qual per febbre leon si rode in gabbia:
dunque giusto martir par la sua rabbia.
(XXVII. 71. 5–8)

As noted by several commentators, the last line recalls another Dantean passage:

'O Capaneo, in ciò che non s'ammorza
la tua superbia, se' tu più punito;
nullo martiro, fuor che la tua rabbia,
sarebbe al tuo furor dolor compito'.
(*Inferno*, XIV. 63–66)

Not only does this evident reference establish a precise relationship between the texts, but by analogy Marsilio (who by this point in the poem is clearly a figure for Marsilio Ficino) assumes the qualities of Dante's Capaneus: arrogant, prideful, and savage (even in hell), but above all a blasphemer. In cases like this, insult acts between the lines; it remains implicit and can be perceived only by readers aware of the passage's literary roots.

Boasting and Irony

Outside the context of the duel, the derision of an antagonist can be veiled in the form of boasting or bragging (e.g. *Morgante*, II. 37–40; and VII. 31–33, in the mode of what Ankli calls 'vanto programmatico'),⁴⁴ and also in reported speech

⁴⁴ Ankli, *Morgante iperbolico*, pp. 349–52.

(IX. 91–92; xv. 92). In other cases it appears in a sort of aside that is overheard by those from whom it is supposed to remain hidden:

Disse Rinaldo: – Da mangiare e bere
 accetto. – Il re chiamava un saracino,
 disse: – Costor son gente da godere,
 e vanno combattendo il pane e 'l vino,
 e carne, quando e' ne possono avere;
 non debbe bisognar dar loro uncino,
 o por la scala, ove aggiungon con mano;
 dice che son cavalier del Soldano.
 Se la ragione aspetta che costoro
 l'aiutino, in prigion se n'andrà tosto,
 s'avessi più avvocati, argento o oro,
 o carte o testimon, che fichi agosto. –
 Dicea fra sé sorridendo Brunoro:
 'A Ercol s'agguagliò quel ciuffalmosto,
 o cavalier di gatta, o qualche araldo'.
 Ed ogni cosa intendeva Rinaldo.

(III. 40–41)

Insult and vituperative criticism in absentia serve at least in some cases to raise the expectations of the readers. For example, when the devil Fuligatto appears on the scene (xxii. 242. 2 and 6), Pulci describes his wickedness through the rhetorical topos of the inexpressible:⁴⁵

Non domandate, ch'e' non è possibile,
 quanto e' sia mala bestia Fuligatto:
 pure a dir 'Fuligatto' è cosa orribile;⁴⁶
 non si potrebbe dir quel ch'egli ha fatto,
 e s'io il dicessi, e' non sare' credibile;
 tanto è che questo paese ha disfatto:
 prese la terra e fe' impiccare a' merli
 tutti color che poté vivi averli.

(xxii. 250)

⁴⁵ This rhetorical device as well is not infrequent in Pulci: cf. Ankli, *Morgante iperbolico*, pp. 112–14. For information on its use more generally in medieval literature, see the classic study Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, pp. 159–62.

⁴⁶ Here too we must call attention to the clear echo of another sonnet against Franco, especially because previous commentators have not done so: 'solo a dir Franco, già mi sa d'arsiccio' (SI, xxvi. 17).

Another recurring element, especially in longer dialogues, is the distinction between words and facts, which the combatants themselves often highlight:

Il conte Orlando ha seco maraviglia;
 poi gli rispose: – Vegnamo all'effetto:
 se vuoi combatter sanz'altra famiglia
 a corpo a corpo, mettiti in assetto;
 ché in altro modo combatter non voglio.
 (VI. 36. 3–7)

In the sonnets against Franco, the proverbial gauntlet is thrown down in analogous terms. Here Pulci uses bellicose metaphors characteristic of a *tenzone*,⁴⁷ where they are, as compared to the chivalric poem, less immediately related to the situation:

Mettiti orsù, Arcangiol, la panziera
 che 'gli è tempo a dar fuoco alla bombarda,
 a sbucar fuor cotesta conigliera.
 (SI, IV. 9–11)⁴⁸

Obviously, in these contests there is ample use of irony, which before a conflict (or immediately afterwards, as in *Morgante*, II. 78. 1–4), constitutes an additional means of offense:

Otto giganti siàn, fratei carnali:
 signor là della valle di Malpruno
 cinque ne sono, e noi tre siamo insieme
 dove la rena come il gran mar freme. –
 Rispose Orlando: – E' cinque, pel bollire,

⁴⁷ For the thirteenth-century roots of this terminology, see Giunta, *Versi a un destinatario*, pp. 340–48.

⁴⁸ Also in this case several other examples could be added, including the following (most of which actually come from Franco compositions): 'Perché t'informi e 'nfaldi | mie natura è di dare a chi m'accenna' (SI, v. 21–22: by Franco); 'T' suono el corno et a campo t'invito, | per istar teco a ogni pruova e rischio' (SI, VII. 12–13: Franco); 'Rendi la spada a Marte' (SI, xv. 21); 'non minacciar, che tanto più m'infochi: | se tu m'accenni, i' ti darò in sul viso' (SI, XXVIII. 11–12: Franco); 'Ecco ser Catanzano, or triema, terra! | Ben mi par che di rabbia scoppi e bolla; | el Franco se ne ride, e non si crolla, | anzi la lancia con gran festa afferra | e 'l veloce corsier sprona e diserra | per venirtene a dare una satolla; | aspetta pur, ch'or ti lego alla colla: | questa ti dico io ben che sarà guerra!' (SI, XXX. 1–8: Franco).

sono scemati, e questo abbi per certo:
 con questa spada un ne feci morire,
 e l'altro, un mio cugin ch'è molto sperto.
 (*Morgante*, xvii. 116. 5–117. 4)

Irony can also be utilized to criticize one's adversary on ethical grounds:

Rinaldo lo sgridòe poi come un birro,
 dicendo: – Fama a tuo modo riporti,
 non altrimenti che Marcello o Pirro,
 uccider senza elmetto uomini morti. –
 (xxvii. 94. 3–6)

The Religious Question

Traditionally occurring between Christians and Muslims (referred to throughout the poem as 'pagans'), the duel is imbued with the religious tensions characteristic of the epic genre. Accordingly, in the sort of obligatory prologue that precedes physical conflict, the combatants invoke their own gods as well as those of their enemies, frequently criticizing them for not helping or protecting their respective devotees:

Or non vo' più che tu ti vanti
 che mai più non cadessi del destriere;
 e di' che ci hai provati tutti quanti:
 provato non m'avevi, cavaliere.
 Vedi che Cristo e tutti i vostri santi
 non t'han potuto aiutar di cadere.
 (viii. 65. 1–6)

Beyond these types of relatively generic references, one can also find more provocative allusions that are especially pertinent in light of Pulci's problematic relationship to religion. In some cases he engages in fairly bland religious parody, somewhat justifiable within the context of the paladins' state of physical suffering:

Al romitorio si studiano andarne,
 ché per la fame non veggon già lume:
 parranno loro i pesci più che starne;
 la porta bussan, come era costume.

Venne un romito e disse: – *Ave Maria*. –
 Disse Rinaldo: – Se del pan ci fia;
 se non, lodato sia quello agnol nero. –
 Disse il romito: – Sète voi cristiani? –
 Disse Rinaldo: – Questo abbi per vero.
 (xxiii. 42. 3–43. 3)⁴⁹

On other occasions the poem delves into the perilous waters of blasphemy, more or less openly on display. The derision of faith, or at least the strong relativization of the meaning and value of religious belief, is a recurring theme in the *Morgante*. Considering specific cases however, we must admit, for example, that Margutte's gastronomic *Credo* (xviii. 115–17), in its idiosyncrasy, is rather tame, especially because it evenly mocks both the Christian and Muslim faiths; Astarotte's apparent ecumenism can be explained by the singularity of his character (a demon that is learned and wise, yet a demon nonetheless). Similarly, other passages that address this theme mitigate their level of transgression (relative to Western medieval Christian values) either by specifically targeting Islam (xix. 175. 4, and 179. 3–8; xxi. 159), or, when ridiculing Christian institutions, by the fact that the blasphemous words are voiced by the Muslim antagonist, the treacherous King Marsilio (the fact that the passage is included in a 'motivational' speech given to his army just before the battle also serves as an attenuating factor):

E manderò poi Bianciardino a Roma
 al gran papasso, a comandar ch'è vegna
 a Siragozza a pena della chioma;
 se non, ch'io volgerò là la mia insegna,
 e in su l'altar che di Pietro si noma,
 per mostrar più la mia grandezza degna
 e come il ver profeta è Macometto,
 mangeranno i cavalli a suo dispetto.
 (xxv. 195)

For the most part, the overt examples of blasphemy can be gathered in the same category: it is the Muslims who heap abuse upon their god, especially to lament his inactivity in the face of failures or painful events (x. 58. 1–2; xii. 52. 8, and 83. 3–4). In xviii. 101–02, Salicorno even suspects that Muhammed has made a pact

⁴⁹ Within the same category I would also place xxv. 218–20, but not without specifying that this second example occurs within the theologically subversive Astarotte episode.

with the Christians. At times the reader has the impression that the recourse to blasphemy serves only to underline the beastliness of the character (e.g. Don Bruno in xvii. 101. 5, and 103. 8; or Calavrone in xxii. 120. 4). All things considered, these cases amount to little more than accentuated cursing:

Quando il pagan sentì quel ch'egli ha detto,
bestemiò forte lo iddio Macometto,
e disse: – Traditor crudele e rio,
mai più t'adorerò, così ti giuro:
io vo' che Satanasso sia il mio iddio
o se v'è altro diavol più oscuro.
Che t'ho io fatto? Dove è il fratel mio,
ch'io lasciai pur nel suo regno sicuro?
Dove è la donna mia ch'io ti lasciai,
e' miei figliuol ch'io ti raccomandai?

(ix. 87. 7–88. 8)

One of the poem's most important examples of blasphemy leads us back to analogous rhetorical structures. It is a key passage, to be read, as has been done elsewhere, in light of the allegory that pervades the final cantari and involves above all King Marsilio, who comes to stand for Marsilio Ficino.⁵⁰ The Spanish ruler's blasphemies against Muhammed are treated as connotative of his character, so much so that they require an explicit gloss by the narrator (stanzas 118–19 in the following quotation):

Disse Marsilio: – Becco, can ribaldo,
o Macon crudelaccio e senza fede,
maladetto sia tu e chi ti crede!
Io non t'adorerò più in Paganìa,
traditor, ghiotto, pien d'ogni magagna!
Può fare il Ciel che qua Rinaldo sia?
Tu se' venuto per ogni campagna
accompagnarlo, come quel Tobia.
Ora aren noi riavuta la Spagna,
or sarà vendicato Ferraùe!
Maladetto sia egli, e il Cielo, e tue! –

⁵⁰ In connection with this reading, refer to my previously mentioned essay, 'Tra Marsilio e Pallante', in which I uphold and reinforce the allegorical-polemical interpretation of the final cantos proposed in Orvieto, *Pulci medievale*, pp. 244–83.

Era Marsilio un uom che in suo segreto
 credea manco nel Ciel che negli abissi:
 bestemmiator, ma bestemmiava cheto;
 pur questa volta volle ognuno udissi;
 e se fu anche gentile e discreto,
 come in altro cantar già dissi e scrissi,
 io il dico un'altra volta, e parlo retto,
 ché questo non emenda altro defetto:
 ché e' sapeva anche simulare e fingere
 castità, santimonia e devozione,
 e la sua vita per modo dipignere,
 che il popol n'ebbe un tempo aspettazione.
 Ma perch'io sento la battaglia strignere,
 diciàn che si dolea di Falserone
 e bestemmiava il Ciel devotamente,
 pur come io dissi, in modo ch'ognun sente
 (xxvi. 116. 6–119. 8).

Until now we have remained within the Muslim camp. There are, however, other cases in which the Christian knights blaspheme against 'il Ciel divotamente' (e.g. Rinaldo in xx. 98. 8). Ultimately, in the *Morgante*, while distinctions may be drawn between religious faiths, or between vice and virtue, or right and wrong, such distinctions are not so clear when it comes to the varying behaviours of the characters, who are always conditioned by the circumstances of the moment and marked by a fundamental, unwavering earthliness — an every-day humanity, suffering at times, being exposed to hunger and thirst, to wrath and love — that Pulci is unable to deny them even in the name of epic genre conventions. Indeed, in another case, Rinaldo's invective against heaven is expressed in oblique locutions, which are always dear to Pulci; in this case such locutions serve to give the proper emphasis to the guiding theme of the passage, namely the paladin's lovesickness, which leads him so far as to try to kill his cousin:

Are' voluto, tanto è innamorato,
 del suo cugin veder la terra rossa;
 e come Orlando il colpo aveva dato,
 gli rimbombava nel cuor la percossa,
 e par che 'l petto gli resti intronato,
 come avviene allo infermo per la tossa;
 ed ogni volta con Cristo si cruccia
 e dice l'orazion della bertuccia.
 (xvi. 78)

The fact that this is not merely a trivial anomaly is confirmed by analogous language some ten stanzas later:

Io credo che tu stavi in orazione
 ch'io fussi da colei preso e legato;
 e quando bene alla tua intenzione
 non riusciva il disegno o l'archimia,
 dicevi il paternostro della scimia. –
 (xvi. 89. 4–8)⁵¹

The central motif of the passage is Rinaldo's deviation from expected norms. However, it must be said that, throughout the poem, he is the knight most likely to stray from duty. Accordingly, his blasphemy is a symptom of his pathology, not the illness itself.

The Rules of the Game

When duels are not resolved immediately and go beyond the initial round (which is often the case in the poem) the dialogue can proceed in various ways, influenced by the battle itself. For instance, one adversary may accuse the other of failing to respect the chivalric code. It is worth noting that fairly often the Muslim warriors are the ones who rebuke their Christian counterparts for this infraction, and rightly so:

Ah! – disse il saracin – tu falli troppo:
usanza è sempre di *gentil* baroni
 che que' che son caduti al primo intoppo,
 porghino il brando e diensi per prigionieri.
 Or ch'io t'ho vinto, fracassato e zoppo,
 a quel che vuol la giustizia t'opponi,
 ed hai cavato fuor lo spadaccino:
 questa *usanza non* è di paladino!
 (viii. 85)

⁵¹ For more on these particular expressions, pertaining to one who blasphemes under his breath, and their use by Pulci (cf. also *SE*, xxxv. 11), see Decaria, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani*, p. 107.

Reminding one's rival of the rules of the game, which should be well known to each party, is also an element of the *tenzone* with Franco; and it is not surprising, given all we have observed, that on this subject too we find a perfect complement also on a stylistic level (I have indicated the most important correspondences in italics):

*Usanza è, con sonetti e con proviso,
di rodarsi un po' e basti, e dir buon giuochi,
ma non toccar piu là, ch'io te n' aviso,
che 'l ceffo ti fie 'ntriso,
ché dare a chi non giostra vien da vile
e suolsi in versi usar, chi è *gentile*,
qualche tratto sottile
o colpo dextro o lettera per parte,
ma tu sè Ser Nonsalle, e guasti l' arte.*

(*SI*, xv. 12–20)

Another type of aggressive locution falls within the same order of accusation — namely, that directed at one's own horse. Even if the characters never reach the well-documented model from comic poetry of satirizing the nag (which is the negative correspondent of singing the praises of the perfect steed) they frequently give vent to their frustrations through cursing:

Maladetto sia tu, – dicea – rozzone!
Maladetto sia l'orzo ch'io t'ho dato!
Maladetto sia il fren, caval poltrone!
Maladetto sia io che t'ho stregghiato!
Maladetto sia il tuo primo padrone!
Maladetto sia mai chi t'ha allattato!
Maladetto sia l'erba c'hai pasciuto!
Maladetto sia il dì ch'io t'ebbi avuto! –

(*Morgante*, xxiii. 35)

While the *Morgante* is so clearly conditioned by this expressive mode of violence, the text also features a different narrative expedient: the apologue or parable. Commonly employed in octave poetry, Pulci transforms the apologue or parable into an efficient and refined tool that may be wielded for verbal conflict.⁵² In the course

⁵² On the presence of Aesop's fables in chivalric literature, refer to Villoresi, 'Primi sondaggi sulla presenza di Esopo nei testi cavallereschi del Rinascimento', pp. 101–29. See also Ageno, 'Tradizione favolistica e novellistica nella fraseologia proverbiale', pp. 351–84.

of the dialectical exchange prior to combat, this narrative device provides a sort of ethical backdrop to the arguments of one of the two parties (typically underlining the injustice of the adversary's request, which very often is that of demanding the other's horse as a gift):

Disse Rinaldo: – E' fu già temporale
 che si fossi il destrier di chi il sognava:
 chi possedeva quella cosa tale,
 qual fosse, per quel sogno gliel lasciava;
 onde un borgese, non ti dico quale,
 un paio di buoi, dormendo, imaginava,
 d'un suo vicin, che gli teneva cari,
 e volevagli pur senza danari,
 anzi voleva pagarlo di sogni.
 Colui dicea: 'Del mio gli comperai,
 e così credo ch'a te far bisogni,
 se non ch'alfin sanz'essi te n'andrai.'
 Mentre che par che in tal modo rampogni,
 si ragunò dintorno gente assai;
 e non sapendo solver la quistione,
 n'andorno di concordia a Salamone.
 E Salamone, perch'era sapiente,
 con questi due se n'andò sopra un ponte
 e fevvi i buoi passar subitamente;
 e poi si volse con allegra fronte,
 a quel che gli sognò disse: 'Pon mente:
 vedi tutte le lor fattezze pronte
 laggiù nell'acqua?' (e l'ombra si vedea
 di que' buoi che colui sognati avea).
 Disse colui: 'E' paion proprio i buoi
 ch'io vidi.' E Salamon rispose, il saggio:
 'Tu che sognasti, tò'gli, ché son tuoi;
 colui che gli pagò, dé' aver vantaggio:
 non bisogna sognargli, ché son suoi.
 Così sta la bilancia di paraggio.'
 Così dich'io a te, nota, pagano,
 che 'l mio cavallo arai sognato invano.

(XIII. 31–34)

The parable, even when it assumes the specific form of the fable, retains a strong persuasive capacity, displacing the mutual aim of physical triumph into another field — that is, the search for a more subtle communicative strategy.⁵³ The result is usually a succession of boasts and gratuitous threats:

Rispose Fuligatto: – Tu n'andrai,
 s'io ti do qualche mazzata di cieco.
 Ecco, per Dio! la serpe ch'io sognai,
 che mi pareva s'avviluppassi meco,
 e per paura di ciò mi destai;
 non mi pareva poterla sviluppare:
 tu se' la serpe, che non vuoi sbucare. –
 Disse Rinaldo: – Pel contrario fia
 che tu sarai la serpe, io lo spinoso;
 che 'l misse un tratto per la sua follia
 nella sua buca, chiedendo riposo;
 poi lo voleva costei cacciar via
 perché e' si voltolava, il doloroso;
 onde e' rispose: 'A non tenerti a bada,
 chi non ci può star, serpe, se ne vada.' –
 (XXIII. 4. 2–5. 8)

Given the narrative potential of this form and its ethical implications, it is employed even in the final cantari, where different themes and other types of rhetoric predominate. Pulci inserts a brief but important digression in the stanzas that lead up to Marsilio's execution; the passage features a bitter attack that reaches impressive heights of realism and verbal expressionism. And while the passage cannot be strictly considered an apologue (it is more like an illustration of a phraseological expression pertinent to the situation), it can nonetheless be likened to an apologue because of the narrative function it fulfils in the given context:

E poi pregò, come malvagio e rio,
 che voleva una grazia chieder sola,
 cioè di battezzarsi al vero Iddio.
 Disse Turpin: – Tu menti per la gola,

⁵³ Indeed, it is the very addressees of the apologue who recognize this. For instance, Marsilio reacts to Rinaldo's story, cited above, as follows: 'Il re Marsilio si fe' meraviglia; | disse: "Questo è da bosco e da campagna; | non ho nessun qui tra la mia famiglia, | ch'avessi tanto ardir, né in tutta Spagna, | quanto ha costui; e mostra esser uom forte"' (XIII. 35. 3–7).

ribaldo: appunto qui t'aspettavo io. –
 Rinaldo gli rispose: – Omai cò'la!⁵⁴
 Non vo' che tanta allegrezza tu abbi
 che in vita e in morte il nostro Iddio tu gabbi.
 Sai che si dice cinque acque perdute:
 con che si lava all'asino la testa;
 l'altra, una cosa che infine pur pute;
 la terza è quella che in mar piove e resta;
 e dove gente tedesche son sute
 a mensa, sempre anche perduta è questa;
 la quinta è quella ch'io mi perdereì
 a battezzare o marrani o giudei.
 Io non credo che l'acqua di Giordano,
 dove fu battezzato Gesù nostro,
 ti potessi lavar come cristiano,
 non che questa acqua, che mi pare inchiostro,
 di questa fonte, o d'un color più strano,
 pel miracolo ancor che Iddio ci ha mostro.
 Dunque tu pensi con questa malizia
 che non si satisfaccia alla giustizia?

(XXVII. 275–77)

This particular type of verbal aggression allows us to enter more fully in the specifics of the stylistic modalities of insult.⁵⁵

What is Said through Insult

The passages cited up to now certainly provide an adequate survey of the range of accusations and insults that the characters hurl at their enemies over the course of the poem. Once again it is difficult to isolate well-defined categories, but we can nonetheless attempt to establish some order among such a rich collection.⁵⁶

⁵⁴ This expression, which is rather difficult to interpret, significantly is also found in one of the sonnets against Ficino. For the complete discussion, cf. *SE*, pp. clxxxiv–clxxxv, p. 123.

⁵⁵ An early inventory of the injurious lexemes present in the *Morgante* was compiled in Ceserani, 'L'allegria fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell'*Orlando*', pp. 171–214, on p. 191 n. 2. (Compare to the analogous list for the *Orlando* on p. 183).

⁵⁶ In doing so, we shall not stray too far, with regard to many of the relevant figures, from a well-documented tradition within the genre (see again Ménard, *Le rire et le sourire*, pp. 128–40).

The first obvious category, which is common to all of the poem's comic examples, involves the derision of the antagonist's outward appearance. In particular, physical defects are always ridiculed. Some memorable examples include: Orlando's strabismus (in XXI. 138. 6–7, repeated and acknowledged by the hero himself in XXI. 139. 7); Arpalista's physical mutilation (XXII. 211. 6, and 212. 7–8), and also, with the author's intervention, that of Zambugeri (XXVII. 37. 8); as well as the deformity of both Marguttino (XXIV. 92. 3) and Creonta (XXI. 26–28).⁵⁷ Passing to the moral sphere, we find conspicuous references to capital sins such as pride (x. 144. 3–4; xvii. 41. 3, and 95. 1–3; XXI. 163. 6), as well as gluttony (xix. 62. 1–3, and 86. 3–4), alongside related vices like the predisposition to drunkenness (x. 87. 1–4; and XXI. 138. 5). Additionally there are defects more generically connected to social life, such as incivility or savageness (v. 52. 3–4), which can be inferred even by alimentary habits (viii. 75. 2–3: 'Matto uom bestiale, | che se' tu uso a mangiar, crusca e cavolo?'; also xv. 50. 4–5; XXVII. 262–64). Further examples include the tendency towards thievery or a violent lifestyle (v. 62. 4: 'mascalzon di strada'; XXI. 88. 7: 'Traditor, ladron di strada!'; XXII. 177. 7–8), and other illicit behaviours meriting punishment on the gallows (xi. 45. 4–8; xviii. 91. 8, 180. 3–6, and 182. 3–5; XXII. 211. 8; and XXVII. 267. 5–6).

Additional moral deviations are also met with reproof: for instance, the narrator unleashes a veritable invective against ingratitude (see xi. 75–76). In addition, Pulci references lack of faith — again, a fundamental characteristic of Marsilio — in his attempt to settle the score with Ficino (xxvi. 132. 5–7). But by far the most violent allegation (and the one least tolerated by all parties) is that of treachery. Examples abound: ix. 25. 1–26. 4, and 77–78; xi. 89. 1–91. 4; xv. 30. 7–31. 7, and 35. 6–8; xvii. 43. 2, 69. 7–8, and 119. 1; xviii. 46. 6–47. 1; XXII. 27–31, 91–98, and 126. 7–128. 4; XXVII. 6–7, and 60. Moreover, while treachery is undeniably an important traditional theme of chivalric literature (the reference is primarily, but not only, to transgression of the knightly code),⁵⁸ in the *Morgante* this accusation

Further analysis of this aspect can be found in two recent collections. The first is not limited to the epic genre, nor even exclusively to literature: Gonthier, '*Sanglant Coupaul!*' '*Orde Ribaudel!*'; while the second is dedicated specifically to the Italian literary tradition: Casalegno and Goffi, *Brutti, fessi e cattivi*.

⁵⁷ In this case too the pattern is widespread: cf. Ménard, *Le rire et le sourire*, pp. 529–53; Orvieto, *Pulci medievale*, pp. 120–28.

⁵⁸ Its broad diffusion among documentary texts provides irrefutable proof: cf. Alfonzetti and Spampinato Beretta, 'Gli insulti nella storia dell'italiano', pp. 1–21, especially p. 12.

is so ideologically charged as to constitute, at least in the final cantari, a decisive theme for the interpretation of the entire poem.⁵⁹

Also prevalent in the work is foolishness (xviii. 185. 5–8), often invoked in the rhetorical confrontation before battle (xx. 65. 4) as well as ignorance (xxii. 108. 5). What stands out the most, however, by sheer numerical frequency, are the references to the craziness of the other. Such an expressive topos is fully consistent with the chivalric tradition; still, in the *Morgante* this criticism arises in certain passages with particular urgency, and extra emphasis is added through the use of anaphora and *variations*:

Fieramonte rispose rimbrottando,
e disse. – Poltonier, che parli tu?
Come hai tu tanto ardir, *matto* e villano?
Quel che tu di', nol direbbe il Soldano!
Se tu sapessi ben con chi tu parli,
non parleresti così *pazzamente*;
quantunque io soglio, i *pazzi*, gastigarli.
(ix. 23. 5–24. 3)

Volsesi, e disse con un suo ragazzo:
– Chi è quel poltonier che tiene il lume?
Cacciatel via, e' debbe essere un *pazzo*.
Donde è venuto questo strano agrume? –

[...]

– Ah, – disse Orlando – come bene hai fatto
a gastigar, Terigi, questo *matto*! –
Marcovaldo colui vide cadere:
maravigliossi, ché non parve appena
che Terigi il toccassi: – Ah, poltoniere! –
gridava forte – *matto da catena*! –
(xii. 44. 3–6, and 45. 7–46. 4)⁶⁰

⁵⁹ On the centrality of the treachery motif, see again Decaria, 'Tra Marsilio e Pallante'.

⁶⁰ There is no shortage of other passages in which this element emerges, sometimes just as evidently as here (e.g. xxi. 122–23). Besides viii. 75. 2 (cited previously), the following are also worth mentioning: viii. 80; xv. 95. 1–5; xvi. 92. 6; xviii. 104. 5, and 179. 8; xx. 41. 3; xxii. 171. 3; xxiii. 22. 2.

As with previous observations, identifying precise categories of insult from these passages proves to be rather difficult. Sometimes it is the indeterminate nature and vast semantic reach of a particular word that raises doubts. For example, the ubiquitous 'ghiottone' is not, in fact, simply or exclusively inscribable within the sphere of gluttony. Instead, the term takes on broader negative moral connotations. In instances like the one that follows it can be paraphrased as something more like 'scoundrel,' 'knave,' or 'rogue':⁶¹

Poi ch'ebbe questo detto, se n'andòe
 tanto che truova Alabastro più basso,
 che si sforzava, quando e' lo trovòe,
 di sveglia d'una ripa fuori un masso.
 Orlando, come e' giunse a quel, gridòe:
 – Che pensi tu, *ghiotton*, gittar quel sasso? –
 (I. 37. 1–6)

Another recurring element that is also characteristic of all comic literature is the tendency to compare one's adversary to an animal.⁶² The vituperative bestiary of the *Morgante* is almost as varied as the one illustrated on Luciana's pavilion (which is later supplemented by Astarotte's discourse on animals). On several occasions the poem refers generically to animals (e.g. v. 62. 8; x. 49. 7; xviii. 12. 7, 156. 6, and 185. 8; xix. 34. 5; xxiii. 21. 2; xxiv. 143. 7; xxv. 265. 1). As we might expect, there are also many references to dogs (and, of course, the epithet is generally reserved for the non-Christian characters: e.g. v. 27. 5; xv. 49. 2, 76. 3, and 82. 6; xvii. 34. 4; xviii. 102. 5; xxii. 200. 5; xxiv. 46. 7, and 126. 8; xxvii. 8. 3; xxvii. 227. 4, and 261. 3)⁶³ as well as pigs (xv. 84; xxvii. 227. 4, and 262. 4). In addition, the comparisons to geese are not particularly surprising (xi. 9. 6; xxii. 201. 6), while the reference to crabs (v. 55. 1), to the contrary, is a bit more unusual.

⁶¹ On the semantics of this term, in addition to the usual lexicographical tools (including the above-mentioned Casalegno and Goffi, *Brutti, fessi e cattivi*), see also Spampinato Beretta, 'La violenza verbale', p. 1630 n. 3. Moreover, this discussion could also be extended to other terms, including the often-occurring 'traditore', which is well documented from the very origins of epic (see Ménard, *Le rire et le sourire*, pp. 129–30).

⁶² Spampinato Beretta, 'La violenza verbale', pp. 1637 and n. 30, 1644 n. 40.

⁶³ In xx. 39. 6, however, the epithet *cani* is applied to the Christians (in fact, the entire episode contains considerable allegorical significance with regard to religious questions). The same phenomenon occurs also in xxiv. 133. 7, but in the context of battle.

Targets (Who is Insulted)

There are various types of targets or victims of vituperative attacks in the *Morgante*, as evidenced by some of the passages cited above. Very often the injurious speech is aimed at enemies who profess a religious faith different from that of the speaker. Yet, considering the poem in its entirety, we can easily see that while this general framework remains intact, there are certain characters that serve as specific catalysts for insult. (Nor is this phenomenon exclusive to the *Morgante*). Without a doubt Gano is the most consistently targeted figure in the poem:⁶⁴ his treacherous nature is given as fact from the very first stanzas, based on a centuries-old tradition appropriated by the author (I. 10. 4–5: ‘e Baldovino | ch’era figliuol del tristo Ganellone’; I. 11. 6: ‘Gan per invidia scoppia, il maladetto’; and I. 19. 3–4: ‘il traditore | di Gan sempre ricorda per la via’).⁶⁵

Many characters within the poem become the object of insult for reasons that have more to do with their pedigree within the preceding literary tradition than with any sort of psychological examination introduced by the poet.⁶⁶ Astolfo is emblematic in this regard: while his scarce valour on the battlefield is the subject of a specific episode, directly sparked by Rinaldo’s taunting (see XXI. 79–81; and shortly beforehand, in XXI. 58, where Astolfo has already had a clamorous fall), his prehistory is briefly mentioned much earlier (IX. 4) as if this cursory hint should not sound novel to the reader. In fact his reputation within the poem is so weak that his valiant performance in the battle of Roncevaux — achieving a decisive victory in the opening duel — necessitates a particular emphasis by the author (XXVI. 50–53).⁶⁷ Likewise, given the poem’s Carolingian focus, the various insults towards Muhammed (XII. 64. 1–2; XIV. 15. 2–3; XX. 111. 6), are to be expected; what is

⁶⁴ And in several cases the attacks are extended to all the ‘Maganzesi’ (cf., for example, XI. 102. 1–2, and 107. 1–5).

⁶⁵ Among the passages in which insults and abuse are hurled at Gano, see the following: III. 26. 1–2, and 7–8; XI. 64. 6–8, and 89. 5–91. 5; XVI. 84. 5–7; XX. 11, and 14. 2–4; XXIV. 39. 3–8, and 41. 6–42. 8; XXV. 25. 3–8; XXVI. 2. 7–8; XXVII. 165–68, and 187. 5–8.

⁶⁶ See De Robertis, ‘Luigi Pulci e le “domestiche Muse”’, p. xxxii for a discussion of this complicated issue according to which, from the very beginning, the poem’s characters assume connotations which are already well known, while simultaneously remaining relatively interchangeable among themselves.

⁶⁷ Interestingly, prior to Pulci there is no known precedent for this characterization of Astolfo, which nevertheless will later be reprised by Boiardo (cf. Bruscagli, ‘L’*Innamorato*, la *Spagna*, il *Morgante*’, pp. 111–25, especially pp. 121–25). However, the real point here is another: that the nature of the character is predetermined, and it is already implicit in his first appearances in the poem.

more interesting is that they are even voiced, as we have already noted, by Muslim characters (xxii. 184. 6–185. 8, and 187. 1–2).

The singular case of Margutte also belongs in this category: his essential wickedness (in referring to him, the narrator specifies 'che fu tristo nelle fasce' xix. 97. 2), is proudly displayed from the moment he arrives on the scene. Morgante, Margutte's privileged interlocutor, continually recalls this negative characterization (e.g. xix. 97–101, 141–43), as does the narrator, not without a certain degree of satisfaction (xviii. 175. 5; and xxvii. 139. 7–140. 3). In any case, it is easy to see that for a character like Margutte, the entire scale of values — vice/virtue, praise/insult — is completely reversed such that emphasizing his vileness paradoxically equates to praising him. Even abstract entities can be insulted and abused. We find attacks against Fortune (in xxi. 82, and 168. 5–8; xxii. 186. 1–4; xxvii. 38. 5–6), Love (xvi. 39. 1–6, and 94. 4–6), and also Death (xxvii. 90. 1–2), all of which evoke the rhetorical forms of malediction so dear to many lyric poets of the fourteenth and fifteenth centuries.

There is one key figure in the *Morgante* who continually becomes the object of derision, in stark contrast with the role traditionally assigned to him in epic literature: Charlemagne. One might be tempted to excuse some heated discussions in which situational necessities (generally the desire to defend themselves against accusations voiced by the king) impel the paladins to use disrespectful language (e.g. xi. 12. 2–3) — at times pronounced in the king's absence (xxii. 197. 7–198. 3; xxiv. 169. 3–5; xxvi. 107. 6); or, on occasion, direct threats against him (xii. 14. 6–8). Nevertheless, it is clear that within the poem the sovereign defender of the Christian faith is constantly subjected to violent and denigratory speeches (xxii. 29. 3–8), some of which even call his authority into question (xxii. 117. 4–119. 8). In several cases, the bitter, Pulcian verve manifested in verbal exchanges between the knights and their king comes close to crossing the line into physical confrontation:

Carlo gridava: – Ah, poca reverenzia!
 Superbo, arroganton, bestiale e matto!
 Io ti farò quel che tu cerchi un tratto. –
 Disse Ulivieri: – A te si vorre' dare
 tanto in sul cul che diventassi rosso,
 e farti a Gano, il tuo mignon, frustare
 che t'ha sempre trattato come uom grosso. –
 Carlo si volle di sedia levare
 e trasse il pugnol fuor per irgli addosso:
 se non che Orlando al marchese di Vienna
 che si levassi dalla furia accenna.

(xxiv. 49. 6–50. 8)

Above all, the paladin who has the most conflictual relationship with Charlemagne is Rinaldo, the fierce adversary of Gano (whose steadfast defence by the ruler is always the cause drawing the paladins' ire). It is Rinaldo who addresses the king in language far beyond all limits of proper decorum; he even dares to threaten Charlemagne, though absent from the scene:

Dicea Rinaldo: – Ignun non mi dia impaccio:
 io intendo a Carlo far quel ch'è dovere;
 come vedete ch'io le man gli caccio
 addosso, ognun da parte stia a vedere.
 La prima cosa, il vo' pigliar pel braccio
 e levarlo di sedia da sedere;
 poi la corona di testa cavargli,
 e tutto il capo e la barba pelargli;
 e mettergli una mitera a bendoni
 e 'n sul carro d'Astolfo farlo andare
 per tutta la città, come i ladroni;
 e farlo tanto a Gano scorreggiare,
 che sia segnato dal capo a' talloni;
 e l'uno e l'altro poi fare squartare,
 ribaldo vecchio, rimbambito e pazzo! –⁶⁸
 Così con gran furor corse al palazzo.
 (XI. 111–12)

These attitudes and ways of speaking are so striking and so widespread — even the author himself uses them when intervening to comment on the events of the story (see XI. 74–79, and XXII. 37 7–8) — that they require an explicit justification at the end of the work, during Orlando's confession (XXVII. 117. 1–3: 'Disse Turpin: — Quale è la prima cosa? — Rispose Orlando: — *Maiestatis lesae*, | *idest in Carlo verba iniuriosa*').⁶⁹ Somewhat surprisingly, in that solemn context, Turpin, the confessor, hurriedly justifies the grave offenses against the emperor (XXVII. 118. 4–5: 'Di Carlo e della poca riverenzia | io so che lui se l'ha sempre cercato').

⁶⁸ Here too, following the observations of Puccini, I shall indicate a further parallel concerning the *tenzone* with Franco, in which the term 'rimbambito' — relatively justifiable in the present vituperative context — appears less pertinent: 'ribaldo, tristo, vecchio rimbambito' (*SI*, XI. 4, by Franco).

⁶⁹ The formula *verba iniuriosa* is common in medieval judicial documents: cf. Spampinato Beretta, 'La violenza verbale', p. 1639.

Charlemagne clearly holds a prominent position within the category of the characters that are insulted. Yet the most significant innovation with respect to the earlier tradition is the role, among the favourite targets of abuse for the paladins as well as for the author, of Marsilio, the king of Spain. This character becomes especially important in the final cantari recounting the defeat of the Christian knights at Roncevaux, having undergone a radical metamorphosis between the first and second parts of the *Morgante*. As noted by Paolo Orvieto, this change is motivated by extra-textual factors linked to the events of Pulci's life and the cultural dynamics of Lorenzo de' Medici's entourage.⁷⁰ This explains why, in contrast, Marsilio plays a marginal role in the first 23 cantari of the poem and is rarely mentioned there. The only episode in which he has a larger part is a half-stanza in the thirteenth cantare, where he already appears as a representative of Marsilio Ficino. In the quotation (XIII. 37. 1–4: 'Quando Marsilio vide il cavaliere, | fra sé diceva: "Aiutami, Macone! | ché poco val qui contro al suo potere | allegar Trismegisto o vuoi Platone"'),⁷¹ Pulci's rival is criticized (though in relatively innocuous tones) for what the poet considered to be Ficino's peculiar fixations with Platonic and Hermetic philosophy. For these reasons, Orvieto maintains that this stanza was a later addition by the author. The situation is very different in the final cantari, where Marsilio is subjected to much more explicit and violent attacks. There are many examples of this phenomenon, for the most part in cantari XXVI and XXVII (see XXVI. 2. 5–6, 9. 5–8, 20. 4–6, 21–22, 67. 5–8, 107, 118–19, and 132; XXVII. 3. 5–6, 186. 6–187. 4, and 267–84). Stanzas 24–26 of cantare XXVI, cited below, are especially relevant:

– S'io avessi pensato il traditore
 Marsilio in questo modo a vicitarmi
 venissi come ingiusto e peccatore,
 io arei preparato i cori e l'armi;
 ma perché sempre gli portai amore
 credea che così lui dovessi amarmi,
 e che fussi sepolto ogni odio antico:
 ché qualche volta ognun pur torna amico;
 salvo che lui, che per viltà perdona,
 e resta pur la mente acerba e cruda.

⁷⁰ I am referring again to the allegorical-polemical interpretation put forth in chapter seven of Orvieto, *Pulci medievale*.

⁷¹ In this case, too, I prefer Puccini's edition (Franca Ageno, instead, concludes Marsilio's direct discourse at the end of line 2).

Pertanto io gli confermo la corona
 de' traditori, e scuso or Gano e Giuda;
 ch'io non truovo in lui cosa che sia buona,
 ma fa come sparvier che in selva muda,
 che t'assicura e par che e' sia la fede;
 poi, se tu il lasci un tratto, mai non riede.
 Ecco la fede or di Melchisedec,
 un uom che è di più lingue che Babel,
 da dirgli *Alecsalam Salamalec*,
 proprio un altro Cain che invidi Abel.

(xxvi. 24. 1–26. 4)

The Ideology of Insult

Having identified the most frequent or significant targets of abuse by the author and characters of the *Morgante*,⁷² it behooves us now to examine the moral-ethical backdrop that leads to the concentration of insult and abuse on particular characters or behaviours and vices (some of which we have already considered in the previous pages). First of all, certain morally reprehensible characters, or those judged to be such on the basis of external appearances, evidently deserve the aggression directed at them. Exemplary from this point of view is the episode detailing Brunoro's reception of Rinaldo, Ulivieri, and Dodone at Chiaramonte's abbey (III. 39–41, already cited in part). As we have seen, abuse is often hurled at those who violate accepted social norms or who do not respect the etiquette prescribed by certain situations. This applies not only to the typical scene of combat between knights, but also to other moments of social life: one example that recurs many times is that of the arrogant ambassador who is rightly insulted before inevitably being punished (e.g. VIII. 39; x. 131. 4–135. 4; and xvii. 91).⁷³

⁷² Cf. De Robertis, *Storia del 'Morgante'*, p. 565: 'C'è insomma un continuo scambio di parti fra il Pulci e i suoi personaggi, e non solo nel senso della sostituzione di una voce all'altra, ma di una più intima e vitale collaborazione, di un più sottile trapasso e trasfusione da narrazione a dialogo, da rappresentazione a commento, dico dei modi dell'una in quelli dell'altro, questi sempre sottesi a quelli; per cui a un certo momento non importa più nemmeno distinguere fra Pulci e altri personaggi, di fronte a un impegno, a una così totale partecipazione così totale del primo.'

⁷³ Yet in two other instances it is actually sovereign rulers who violate the rules of courtesy when receiving an ambassador, on one occasion insulting him (xv. 5–9), and on another unjustly executing him (xxiv. 28–29).

Then there are various categories of people that were normally discriminated against in the medieval world, and who, therefore, constitute what we might call natural targets of insult: included among these are jesters, who always come to a bad end in the *Morgante* (xxii. 42–47; xxv. 302), as well as different sorts of cheats, charlatans and imposters (xxii. 26; xxv. 112). The hostility against these borderline characters is symptomatic of a generalized outlook in the medieval world regarding all manifestations of deviance or marginality, and in particular with regard to one of the most widespread scourges of all: poverty.⁷⁴ In fact, even the paladins are ridiculed when they fall on hard times (e.g. xxi. 131–33), or when they are without their horses and hence forced to travel on foot. In response, the knights are not wont to turn the other cheek:

E così lamentando, capitòe
a Bambillona per molte contrade.
Essendo presso, un pagan riscontròe
e domandollo di quella cittade;
onde il pagan ridendo lo beffòe,
quando lo vide così in povertade:
– Tu hai gli spron, – dicea – dove è il ronzino?
Tu ‘l debbi aver giucato pel camino. –
Donde Rinaldo s’adirò con quello;
disse: – Per Dio, tu pagherai lo scotto! –;
prese la briglia e colui pel mantello,
e disse: – Io vo’ l’alfana che tu hai sotto;
e serba tu gli spron, ribaldo e fello! –;
poi trasse fuor Frusberta, e non fe’ motto,
e déttegli un rovescio alla francesca,
che lo tagliò pel mezzo alla turchesca.
(xvi. 112–13)

The poem’s conformity to the ideology of its time is evident also in other social prejudices. Notably, the common people are often the subject of disparaging remarks. In general, the populace is frequently characterized as irrational and inconstant (e.g. iv. 102 8; xii. 28. 5–7; xxi. 149. 5–8; xxii. 114. 6), an image that is consistent with the views Pulci expresses elsewhere, including in private.⁷⁵

⁷⁴ For analysis of the poverty motif in the poetry of the first centuries, one may refer to Giunta, ‘Chi era il fi’ Aldobrandino’, pp. 27–151, particularly pp. 108–25.

⁷⁵ ‘Resta solo che uno sere scuffialasagne, un bello scamatone da popolane che sta col prete di Monte Carelli, sommuove alcuno popolano, e vogliono venire a te, e tentare se tu hai scripto

In the *Morgante*, Pulci addresses what we may call the ‘theoretical’ aspect of defamation, which has a significant ideological impact on him. Indeed, this motif permeates the famous autobiographical stanzas of the last cantare in which he inveighs against his adversaries and detractors (clergymen, gossips, and other hypocrites), in an effort to settle scores with those who had attacked him for parodying religion in some of his sonnets:

Sempre i giusti son primi i lacerati:
io non vo’ ragionar più della fede,
ch’io me ne vo poi in bocca a questi frati,
dove vanno anche spesso le lamprede,
e certi scioperon pinzocorati
rapportano: – Il tal disse, il tal non crede –,
dove tanto romor par che ci sia
se ‘in principio era buio e buio fia’.⁷⁶

[...]

e se pur vane cose un tempo scrissi,
contra hypocritas tantum, pater, dissi.
Non in pergamò adunque, non in panca
reprendi il peccator, ma quando siedì
nella tua cameretta, se e’ pur manca;
salite colassù col piombo a’ piedi:
la fede mia come la tua è bianca,
e farotti vantaggio anche due Credi;
predicate e spianate lo Evangelio
con la dottrina del vostro Aürelìo;
e s’alcun susurrone è, che v’imbocchi,
palpate come Tomma, vi ricordo,
e giudicate alle man, non agli occhi,
come dice la favola del tordo.
E non sia ignun più ardito che mi tocchi,
ch’io toccherò poi forse un monacordo,
ch’io troverrò la solfa e’ suoi vestigi:
io dico tanto a’ neri quanto a’ bigi.

di buono foglio o inchiostro. Io t’aviso: il popolo, prima non è padrone, poi sono 4 case’ (from a letter to Lorenzo de’ Medici, dated August 12, 1473, published in *Morgante e lettere*, p. 985). For more on this letter, cf. also De Robertis, *Storia del ‘Morgante’*, pp. 200–01.

⁷⁶ Here too, for the last two lines of the stanza, I am citing from Puccini’s edition.

Vostri argomenti e vostri sillogismi,
 tanti maestri, tanti bacalari,
 non faranno con loïca o sofismi
 ch'alfin sien dolci i miei lupini amari;
 e non si cercherà de' barbarismi,
 ch'io troverrò ben testi che fien chiari:
 per carità per sempre vi sia detto;
 e non si dirà poi più del sonetto.

(xxviii. 42, and 43. 7–46. 8)⁷⁷

Nor can the importance of this theme be undermined by citing a passage like xxii. 197, where Gano is the one attacking his critics. In fact, this represents a constitutive element of his character: Gano is endowed with remarkable complexity in the poem, and is notable above all for his rhetorical skills, with which he distorts the truth and presents himself as the victim of envy and injustices perpetrated against him by others. Clearly, over the course of the poem, the 'sins' of language play an important role. Verbal abuse, besides often providing the justification or pretext for passing from words to action, constitutes an infraction censurable in itself. Indeed, it is one of the three sins confessed by Orlando on his deathbed (xxvii. 117. 1–3, cited earlier).

While it is no simple task to identify the ideological foundations of a work as varied and elusive as the *Morgante*, within the perspective of our study, certain monologues such as the one about the truth of religions are highly significant. Here too the significance of this discourse must not be discounted even though it is pronounced by an ambiguous character like the devil Astarotte — who, on the one hand, only a few stanzas earlier warned against trusting demons, but who has also argued that every faith, if professed sincerely, can open the doors to redemption:

Vera è la fede sola de' cristiani,
 e giusta legge e ben fondata e santa;
 tutti i vostri dottor son giusti e piani,
 e ciò che appunto la Scrittura canta;
 e tutti i Giudei perfidi e i pagani,
 se la grazia del Ciel qui non rammanta,
 dannati sono, e le lor legge tutte
 dell'Alcoran de' matti e del Talmutte.

(xxv. 240)

⁷⁷ As is well known, this autobiographical motif returns elsewhere, including at the end of the same cantare (xxviii. 136–37).

Throughout the work, the respective connotations of Christians and Muslims remain essentially stable: in effect, there is no challenge to the traditional prejudice characterizing the struggle between the two faiths as one between the defenders of right versus wrong, terms which the poem often repeats with this accepted meaning. Unsurprisingly it is almost always the non-Christians who commit acts that are unethical and worthy of censure (a good example, among many, is the tyrannical behaviour of King Vergante between the end of the thirteenth and beginning of the fourteenth cantare). And on those occasions when the Christian knights indulge in morally reprehensible behaviour, in order to justify them, the text often invokes the knights' innate ethical superiority (VIII. 90–91).

The same prejudice re-emerges through the use of denigratory adjectives and suffixes in passages where Pulci describes the 'ciorma dei pagani' with a certain curiosity for the exoticism of their clothing and external appearance:

Ed avean pur le più strane armadure
e i più stran cappellacci quelle genti:
certe pellacce sopra 'l dosso, dure,
di pesci, coccodrilli e di serpenti,
e mazzafrusti e crave, accette e scure;
e molti i colpi commettono a' venti
con dardi ed archi e spuntoni e stambecchi
e catapulte che cavon gli stecchi.

(XXVI. 48)

This does not mean that the assumed relations of right and wrong are never problematized (see, for example, III. 38; XVI. 7). In particular, with regard to the figure of the unjust sovereign, we note that, blinded by his predilection for Gano, Charlemagne's actions and behaviour actually bring him dangerously close to the model usually reserved for the so-called 'pagan' kings, all of whom are destined to die at the hands of the paladins, the heroic restorers of justice. On the other hand, we also find many examples of noble behaviour by the Muslim characters, even before their conversion to Christianity: this constitutes another recurring theme in the work.

At the same time, there are various violent scenes in which the Christian characters indulge in acts so brutal they cannot fail to disturb the sensibility of the reader (presumed to be European and Christian). One such episode is the massacre of Zaragoza in cantare XXVII (stanzas 234–50), which is modelled on famous biblical and classical examples as well as on the most menacing cantos of Dante's *Inferno*, and constitutes one of the best large-scale scenes depicted by Pulci. Faced with Charlemagne's knights who are intent on viciously sacking the city (XXVII. 235. 4: 'ammazzavano insin drento alle culle'), such that 'parean corsari in terra a far

carnaggio' (xxvii. 235. 8), we are led to sympathize both with the Muslims, who become 'quelle gente cacciate meschinelle' (xxvii. 236. 4), and with 'le donne e le tosette scapigliate' who 'correvan tutte come cosa pazza' (xxvii. 243. 2–3). The reader is unable to morally justify the paladins' actions, which are clearly contrary to the precepts of their religion: 'e così tutti parean di concordia | senza pietà, senza misericordia' (xxvii. 243. 7–8).⁷⁸ In the stanzas that follow, Charlemagne himself appears consumed with rage (as when he personally throws Marsilio out of his own home and into the street, in xxvii. 245. 7–8).

Given the barbarous tone of these scenes, the one instance of pity contained within them almost seems out of place: the liberation of Luciana in xxvii. 252–53 (a deed that Charlemagne refers to as 'cose oneste').⁷⁹ Against this unsettling backdrop, stanza 287 is highly relevant. Even if it does not provide a justification for the Christians' violence, the passage clarifies the historical and moral perspective within which to place the entire episode, thereby completing a series of earlier exclamations that invoke divine justice and revenge (those in xxvii. 247. 7–8 and 258. 5–8):

E come e' fu l'alta vendetta e magna
vulgata e sparta per tutta Araona
e pe' paesi dintorno di Spagna,
laudava ognun di Carlo la Corona;
né creder ch'un sol principe rimagna,
che a viciarla non venga in persona;
ed ognun par di tal cosa contento,
e così biasimava il tradimento.

(xxvii. 287)

While on one hand we have the theme of revenge, even more important is that of betrayal. As we have already noted, the latter forms a decisive thematic nucleus in the last cantari of the poem. The sinners Gano and Marsilio, both of whom are traitors of benefactors, receive the strongest censure, voiced even by the author himself (xxiv. 33. 5–34. 8, 61. 4 and 8). With them we find ourselves in the deepest pit of

⁷⁸ The exceptionality of this episode is confirmed by other stylistic indicators as well. For instance, in the narration of this battle there is a complete and uncharacteristic absence of hyperbole, a rhetorical figure that dominates the entire work, especially the battles scenes (cf. Ankli, *Morgante iperbolico*, p. 339).

⁷⁹ Shortly thereafter Charlemagne also orders that Queen Blanda be escorted back to her father's home, a fact that is less emphasized in the text (xxvii. 286).

hell. The first canticle of Dante's poem significantly influences the last five cantari of the *Morgante*: indeed, the respective executions of each character (for Marsilio's, see XXVII. 284–85; for Gano's, XXVIII. 7–14) are comparable to the atmosphere of the darkest cantos of *Inferno*, not only for the actual violence but also in terms of the metaphorical resonance.

Beyond the issue of right and wrong, in the *Morgante*, and particularly in the last five cantari, there is a steady stream of negative judgments on all of humanity (obviously resonating with the vituperative motif):

Rispose Orlando: – Noi sian tutti umani,
superbi, invidiosi, irosi, ingordi,
accidiosi, golosi e in pensier vani,
al peccar pronti, al ben far ciechi e sordi
(XXVII. 119. 2–5).

Within the context of this desolate human landscape, even the possibility of reconstructing the truth is called into question: in the cantari on the rout of Roncevaux, the author displays a veritable obsession with regard to the truth of the story and the reliability of his sources (XXVII. 76). Interestingly, not even writers are spared from Pulci's sharp criticism (XXVII. 174–75).⁸⁰

Questions of Style (How You Insult)

At this point it behooves us to further elaborate on the literary style of the passages in the poem that host invectives, insults, and abuse. First of all it is important to consider the lexicon that, more than any other aspect, characterizes Pulci's style. By now it is obvious that the mode of violence and verbal aggression provides the author with wide margins within which to unleash his predilection for linguistic invention, as well as that which has been defined as expressionism.⁸¹ The resonances with his sonnets, already amply discussed, leave no doubt: there are

⁸⁰ Not exclusive to the *Morgante*, this element is also found in other works, such as the '*Spagna Magliabechiana*', but in Pulci's text it is substantially intensified (cf. Palumbo, *La 'Chanson de Roland'*, pp. 396–97 n. 19).

⁸¹ Some manifestations of this technique, relevant to what shall be said later, are analysed in Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, pp. 238–40; see also De Robertis, *Storia del 'Morgante'*, pp. 87–95.

certain episodes and situations that stimulate the author's fantasy and indeed appear constructed precisely for their comic and expressive potential. The encounter with Brunoro at the abbey (III. 41–55) is a good example of this phenomenon.⁸² The rude reception that Brunoro prepares for his unwanted guests is rich with a lexical inventory of specific terms, locutions, and idiomatic expressions⁸³ (III. 42. 4: 'e dà pur broda e macco a l'uom ch'è grosso'). The linguistic effervescence and unstoppable excitation in the passage⁸⁴ constitute the stylistic equivalent of the precarious equilibrium that characterizes the text — one that is always precipitously close to being broken:

La situazione è quella tipica del *Morgante*: è come se ci si trovasse di fronte ad una pentola nell'imminenza dell'ebollizione, quando il coperchio, per quanto tenutovi sopra a forza, non può, prima o poi, che saltare per aria; così qui [the reference is to x. 131 and following]: Vegurto ha insultato Carlo Magno; Ulivieri ha dato del ribaldo a Vegurto; il Danese e Rinaldo ne hanno convenuto; Meridiana, pur arrossendo, gli ha dato a sua volta dello stolto; Ulivieri ha già estratto la spada, Altachiarà, dal fodero; e per quanto Carlo prima e Namò poi cerchino di premere il coperchio sulla pentola, dalle accuse e dalle minacce — tutte battute brevi, esplose e represse ed esplose di nuovo, come sbuffi e scoppi che non si possono più contenere —, si passa alle vie di fatto, o, per meglio dire, ad un primo round di vie di fatto.⁸⁵

⁸² For more on this episode, see Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, pp. 218–26.

⁸³ These include terms like 'ciuffalmosto', 'catriosso', 'piluccare', 'imbeccare', 'arlotto' (for the last one see *SI*, LXXIX. 3; and CXL. 3 by Franco), expressed in rhyme; as well as 'macco' (*SE*, IX 5; XIV 8), 'scuffiare', 'diluviare', 'micca' (*SI*, XXII. 15); the locutions 'fare del buffoncello', 'albanese, messere'; and idiomatic or metaphorical expressions such as 'lasciare i porci pescare nel truogo', 'pagare lo scotto' (*SI*, XXXII. 3), 'mangiare a bertolotto', 'alla barba l'arai', 'schiacciare come una canna', 'mangiare come un lupo rapace', 'tuffarsi allo 'mbratto', 'appiccare una sorba', 'stare in cagnesco' (*SE*, XL. 8), 'donare le frutte'.

⁸⁴ These impressions are consistent with the words used by Domenico De Robertis to describe Burchiello's poetry in De Robertis, 'Una proposta per Burchiello', pp. 105–35, specifically on pp. 110–11: 'La sensazione prima, chi si accosti a queste rime, è proprio quella di un'irruzione, del riempimento di uno spazio, come per l'improvviso aprirsi di una cateratta sotto una pressione irresistibile. O piuttosto, ogni volta, ad ogni sonetto, è il puntuale scattare, come a comando, di una corrente già piena, d'intensità costante, e a comando interrompersi non appena colmata la misura. [...] Quella spinta, quell'incalzare, è il vero ritmo, la vera logica delle cose; e produce quella storia di perpetua allegria ed eccitazione, a lungo andare nemmeno troppo variata. Il senso è quello di un continuo evento e intervento, di una continua modificazione della situazione, di un sottrarre di sempre nuove forze.'

⁸⁵ Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, pp. 202–03.

Occasionally, as in this case, Pulci's expressionism envelops entire episodes, of various lengths (see also: VII. 31. 5–34. 6; XXII. 42–45, and 100–01); more often, however, it emerges in isolated segments of text, relying upon a single rhetorical expedient and not, as in the previous example, upon several in the same moment. Sometimes the chosen technique is that of unusual or expressive rhymes:

Ma Ulivier con Orlando dicea:
 – Io gli ho a cantar poi il vespro, s'io mi cruccio.
 – Deh, taci! – Orlando tosto rispondea
 – ché ti direbbe: 'Néttati il cappuccio'.
 A me, che ignuno error di ciò sapea,
 m'ha rimandato indietro come un cuccio.
 Chi vi cercassi trito a falde a falde,
 né l'un né l'altro è farina da cialde.

(XVI. 58)⁸⁶

In other instances the author delights in *bisticcio*, either more (XXIII. 47) or less insistent (XI. 96. 7–8: 'E' Maganzesi pur gridan dintorno | e sbuffan beffe con ischerno e scorno'). Nonetheless, in the vituperative stanzas under consideration here, he never lets himself go to full-blown expressionistic deviations of the sort that are rightfully highlighted both in a study by Spitzer and by enthusiasts of a nominalist Pulci of word-objects (see XXVII. 42–55), giving due consideration to the highly tragic context in which they occur (the description of the defeat at Roncevaux).⁸⁷ On the other hand, among the important components of vituperative discourse, especially in dialogues, the proverb (an expressive form that represents the 'degree zero' of knowledge) plays a particularly prominent role: 'ché 'l can che morde, non abbaia invano' (VI. 41. 4); 'Della tua gran viltà, per Dio, m'incresce, | ed è ben ver ch'ogni trista erba cresce' (XV. 48. 7–8); 'Già di buone pere | mangiato ha il ciacco' (XIX. 64. 5–6). Another frequent element is the idiomatic expression (sometimes practically an apologue): 'e fai come si dice l'asinello, | che sempre par che la coda conosche | quando e' non l'ha, che sel mangion le mosche' (XXII. 118. 6–8).

At the level of syntax, limiting ourselves to a superficial analysis, we can observe the clear dominance of the accumulation of terms (usually nouns or attributes) that sometimes fill the entire line or even more than one line, above all in the vitupera-

⁸⁶ A similar example can be found in XVII. 124, where the rhymes in '-azza' and '-ifo' provide clear evidence of the Dantean influence on certain expressions.

⁸⁷ Spitzer, *Linguistics and Literary History*, pp. 1–40, in particular pp. 20–21.

tive sections.⁸⁸ This constitutes an elementary rhetorical form that can be applied in infinite variations, and which Pulci does, in fact, utilize in a wide array of differing contexts.⁸⁹ Sometimes, in order to increase intensity or add other emphasis, the author dramatizes this accumulation through the rhetorical figure of polysyndeton (for example in XXVIII. 7. 6–8: ‘altri dicea di tormento più forte, | e ruote e croce, e con ogni vergogna | e mitera e berlina e scopa e gogna’). When the invective is more vigorous, as in the case of XIV. 7–9 (previously cited), and is protracted for several stanzas, Pulci uses a range of devices, in part due to the need for stylistic variety. These can include rhetorical questions, or antiphrasis, or the appeal to God, who has delayed the just punishment of the wicked antagonist. Or the author may employ a series of nominal phrases in exclamatory tones (as, for instance, in the lines immediately following those just cited):

Non potrebbe scusar la tua tristizia
d'una parola sol la voce d'Ecco:
tener le nobil donne saracine
virgini e 'ntatte per tue concubine!
E batterle ogni dì sì aspramente,
ch'io non so a chi pietà non ne venissi,
s'alcuna pur di lor non ti consente,
e come il centro non s'apre e gli abissi! –
(XIV. 9. 5–10. 4)

Contributing to the layering and reiteration of concepts is another figure that Pulci employs frequently — namely anaphora. In some cases he uses it rather intensively, containing and concluding the repetition within a single stanza or only slightly more than that (e.g. x. 133–34;⁹⁰ XXII. 126. 8–127. 8; 185, and 246; XXIII. 35; XXVIII.

⁸⁸ As with other phenomena we have considered, this element was already present in the earliest French epics (see Ménard, *Le rire et le sourire*, pp. 134–35), and it is a constant element of medieval *in improprium* texts (cf. Orvieto, *Pulci medievale*, pp. 191–96) — and not only literary texts (on this point, see Alfonzetti and Spampinato Beretta, ‘Gli insulti nella storia dell’italiano’, p. 15; and Gonthier, ‘*Sanglant Coupaul!*’, pp. 22–23).

⁸⁹ See, for instance: XII. 84. 8 (‘chiamandol traditor, ribaldo e fello’); XVII. 91. 1–2 (‘Era un pagan che pare un corbaccione, | molto villan, superbo, strano e nero’); XXII. 212. 6–7 (‘Piglia del campo, pagan peccatore, | ischiavo, ragazzon, prigion e monco’); XXIV. 49. 7 (‘Superbo, arroganton, bestiale e matto’); and XXVII. 119. 2–5, cited previously.

⁹⁰ The anaphoric repetition of ‘questo/a non è’ is ‘pre-announced,’ so to speak, by the triple occurrence of the vocative in the enjambment, and by the action that accompanies Vegurto’s speech (x. 133. 1–2: ‘A Caradoro è stato scritto, o Carlo, | o Carlo, o Carlo, — e crollava la testa’).

10). In other instances, employed within another rhetorical structure predisposed to anaphoric movements (the apostrophe-lament), the repetition is stretched out over a larger number of stanzas that may or may not be strictly consecutive (xvi. 47, and 49–51).⁹¹ Elsewhere, within a different structure that is enumerative by nature (the ekphrastic insert dedicated to Luciana's pavilion), Pulci, in view of the lengthy description, opts for an iterative network of broader extension, less dense but ranging over numerous stanzas (xiv. 48. 4–51. 2: 'Quivi è il falcon salvatico e quel domo [...] | Quivi è l'astor col fagiano, e 'l terzuolo [...] | Quivi era lo sparvier, quivi la gazza [...] | quivi è l'allodoletta a volteggiare [...] | Quivi si vede i gru volare a schiera [...] | Quivi è la tortoletta a primavera [...] | Quivi si cava il pellican del petto | il sangue [...]').

Although a systematic study of the *Morgante's* syntax has never been conducted,⁹² it is clear that the poem has no shortage of other, more complex, syntactic constructions. For example, Gano's sublime rhetoric, even when indulging in insult, features elements completely different from those just cited; it is based instead on processes of allusion (aimed at explicit denigratory objectives) and the unmasking of others' deceptions (xxii. 77–85). His speaking 'per paraboli'⁹³ avails itself of complex rhetorical figures including simile, as well as parables and fables well known for their moral implications, such as in his letter to Marsilio:⁹⁴

non è guarito Gan del peccatore,
e scrisse al re Marsilio in questo modo:
'Salute in prima al gran signore ispano
manda il suo caro, umil servitor Gano.
Tu vuoi, Marsilio, far come fa quello
che giuoca a scacchi, e pensa d'un bel tratto,
e poi che l'ha veduto, d'un più bello
ricerca, e non gli basta scaccomatto.
Il lupo vuol far pace con l'agnello
e che si scriva per suo dato e fatto
e statico il monton sia dato e' cani:
e tu sarai quel desso e' tuoi pagani'.

(xxiv. 19. 5–20. 8)

⁹¹ On Pulci's use of anaphora see also Martelli, *Zapping di varia letteratura*, pp. 574–78.

⁹² Aside from the pioneering observations in De Robertis, *Storia del 'Morgante'*, pp. 111 and following, see Weinapple, *Il filo di Arianna*, pp. 23–72, which is impressive for its specificity of analysis.

⁹³ Translator's note: this expression is quoted from xxv. 46. 1.

⁹⁴ For more on Gano's rhetoric, refer to Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, pp. 229–32.

Gano's strategy systematically aims at arousing suspicion in the interlocutor, drawing out the listener's gullibility through indirect references. In his discourse he almost never employs the sort of direct, frontal insults so pervasive everywhere else in the poem, in the speeches and actions of the other characters. Consider the following, for example:

'Tu hai pur tanto tempo combattuto
con Carlo, che oramai debbi sapere
che vorrebbe dal Ciel qualche tributo,
poi che Fiovo suo ebbe le bandiere;
o forse Bianciardino è troppo astuto
e non ti lascia ogni cosa vedere:
però, se appresso a te quel savio tiensi,
fa che tu anche come savio pensi:
ch'io non ho Bianciardin per uom sì grosso
che e' creda che la Spagna si rendesse,
e però il capo ritrovar non posso
del filo a questa tela che si tesse'

(xxiv. 23. 1–24. 4).

However, towards the end of Gano's letter, the references become more explicit and our doubts about the interlocutor's intelligence increase proportionally:

'Vero è che a questi giorni intesi cosa
che allor te giudicavo più che saggio,
e come Antea, la reina famosa,
con molta gente in qua faceva passaggio,
ed era il tempo a voler còr la rosa
appunto come al principio di maggio,
e credo ancor tu sentirai lo scoppio:
pensa, col tuo favor, se egli era a doppio.'

(xxiv. 25)

Only at the end is the ultimate meaning of the letter revealed, following an insistent argumentation articulated with the frequent use of polysyndeton (xxiv. 25–26), and studied anaphora that imitate the style of prophesies ('io veggo' [...] 'veggo'), along with a new proliferation of metaphors as well as concrete and vivid imagery. All of this is duly deciphered in the final lines of the stanza,⁹⁵ as Marsilio correctly interprets

⁹⁵ 'e lesse, e il messo impicca per la strozza: | ché intese, come pratico e discreto, | quel "Non mandare altra risposta indrieto"' (xxiv. 29. 6–8).

the coded message ('non mandare indietro altra risposta'). Moreover, it is only in the last part of the letter that Gano finally engages in a more direct form of insult:

'Or non bisogna al prudente consiglio.
 Io so che tu cognosci il Mainetto:
 tu lo tenesti in corte come figlio,
 e riscaldasti la serpe nel petto:
 io veggo il regno tuo con gran periglio,
 ed arai presto a pigliar pel ciuffetto
 un gran lion che ti parrà rapace:
 questo fia forse e la Spagna e la pace.
 Or di' a Bianciardin, dunque, a tua posta,
 ch'io non so ben se ti consiglia, o sogna;
 e non mandare indietro altra risposta.
 Iscrivi 'Antea, ché so che ti bisogna;
 e pensa ben che, se Orlando s'accosta,
 la sua corona è tua mitera e gogna,
 e tutto il popol tuo veggo in essilio.
 Ora io t'ho detto il mio parer, Marsilio'.
 (xxiv. 27–28)

When taking leave of his poem in the closing stanzas, Pulci's admission of having 'lasciato [...] forse troppo andar la mazza' (xxviii. 142. 2) is a sign the author is well aware that the aggressive register — since it is not fundamentally characteristic of the epic genre (while also not entirely foreign to it) — represents a distinctive element of his work, and will therefore not go unnoticed.

With this idea in mind, and with a view to summing up our investigation, we can conclude that by studying the *Morgante* from the perspective of insult, it emerges ever more clearly that the text must necessarily be read in conjunction with Pulci's other poetry. Furthermore, our synoptic reading is not only especially effective for the passages in the poem most heavily marked by aggressive modalities of expression; as demonstrated in these pages, by adopting this specific point of view, longstanding theses regarding the motives of the poem's characters (and those of the author) also find definitive confirmation. Indeed, it is through the vituperative elements, above all, that the reader can penetrate the ideological substratum of the work, the moral message incarnated by the 'terragni e a volte ingaglioiffiti paladini, che in terra svolgono, tra un motto e una preghiera, la loro missione'.⁹⁶ And in the

96 Bessi, 'Santi, leoni e draghi nel *Morgante* di Luigi Pulci', specifically on p. 136.

final analysis, who is a more effective keeper of language than one who, though bitten by the teeth of envy and having ascertained first hand the infinite variety of human inclinations and opinions, still dares to 'piacere a ognuno' — one who recognizes the limits of his slender vessel yet has every faith in its capacity to carry such a sprawling, varied mass of verses wherever his fancy may lead (xxviii. 140)?

Works Cited

Primary Sources

- Pulci, Luigi, *Morgante*, ed. by Franca Ageno (Milan: Ricciardi, 1955)
 —, *Morgante e lettere*, ed. by Domenico De Robertis (Florence: Sansoni, 1962)
 —, *Morgante*, ed. by Davide Puccini (Milan: Garzanti, 1989)
 —, *Sonetti extravaganti*, ed. by Alessio Decaria (Florence: SEF, 2013)
 Pulci, Luigi, and Matteo Franco, *Il 'Libro dei sonetti'*, ed. by Giulio Dolci (Milan: Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1933)
 —, *Sonetti iocosi et da ridere*, ed. by Alessio Decaria and Michelangelo Zaccarello (Florence: Cesati, forthcoming)

Secondary Studies

- Ageno, Franca, 'Tradizione favolistica e novellistica nella fraseologia proverbiale', *Lettere italiane*, 8 (1956), pp. 351–84
 Alfonzetti, Giovanna, and Mariangela Spampinato Beretta, 'Gli insulti nella storia dell'italiano. Analisi di testi del tardo medioevo', in *Pragmatique historique et syntaxe: Actes de la section du même nom du XXXIe Romanistentag allemande* (Bonn, 27.9–1.10.2009), ed. by Barbara Wehr and Frédéric Nicolosi (Frankfurt: Peter Lang, 2012), pp. 1–21
 Ankli, Ruedi, *Morgante iperbolico: L'iperbole nel 'Morgante' di Luigi Pulci* (Florence: Olschki, 1993)
 Bessi, Rossella, 'Santi, leoni e draghi nel *Morgante* di Luigi Pulci', in Bessi, *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento* (Florence: Olschki, 2004), pp. 103–36
 Bruscaagli, Riccardo, 'L'*Innamorato*, la *Spagna*, il *Morgante*', in *Intertestualità e smontaggi*, ed. by Roberto Cardini and Mariangela Regoliosi (Roma: Bulzoni, 1998), pp. 111–25
 Cabani, Maria Cristina, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino* (Pisa: ETS, 2005)
 Casalegno, Giovanni, and Guido Goffi, *Brutti, fessi e cattivi. Lessico della maldicenza italiana* (Turin: UTET, 2005)
 Ceserani, Remo, 'L'allegria fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell'*Orlando*', *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 135 (1958), 171–214

- Crimi, Giuseppe, 'La beffa di *Decameron* VIII 5 e il sonetto "Non sa' tu che c'è Bruno e Bufalmacco"', in *Studi di letteratura italiana. In memoria di Achille Tartaro*, ed. by Giulia Natali and Pasquale Stoppelli (Rome: Bulzoni, 2009), pp. 153–54
- Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. by Willard T. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2013) [English translation of the 1948 edition published in Bern by A. Francke Verlag]
- De Robertis, Domenico, *Storia del 'Morgante'* (Florence: Le Monnier, 1958)
- , 'Una proposta per Burchiello', in *Carte d'identità*, (Milan: Il Saggiatore, 1974), pp. 105–35; previously published, with more ample documentation, in *Rinascimento*, 8 (1968), 3–119
- Decaria, Alessio, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano* (Florence: SEF, 2009)
- , 'Tra Marsilio e Pallante: una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del *Morgante*', in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, ed. by Isabella Becherucci, Simone Giusti, and Natascia Tonelli (Lecce: Pensa Multimedia, 2012), pp. 299–339
- Giunta, Claudio, 'Chi era il fi' Aldobrandino', *Nuova rivista di letteratura italiana*, 2 (1999), 27–151
- Giunta, Claudio, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo* (Bologna: Il Mulino, 2002)
- Gonthier, Nicole, '*Sanglant Coupaul!*' '*Orde Ribaude!*'. *Les injures au Moyen Âge* (Rennes: Presses Universitaires, 2007)
- Jonard, Norbert, 'La nature du comique dans le *Morgante* de Pulci', in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance. Hommage à André Rochon* (Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985), pp. 83–101
- Larivaille, Paul, 'Morgante da "fiero" a "gentil gigante": carnevalizzazione della materia cavalleresca e ricupero cavalleresco di tradizioni carnevalesche', in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance : Hommage à André Rochon* (Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985), pp. 103–15
- Martelli, Mario, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta* (Florence: Le Lettere, 1996)
- , 'Nota a *Morgante*, XX 85 4 (con una postilla su Bartolomeo Scala e Angelo Poliziano)', *Interpres*, 3 (1980), 263–69
- , *Zapping di varia letteratura. Verifica filologica, definizione critica, teoria estetica* (Prato: Gli Ori, 2007)
- Ménard, Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150–1250)* (Geneva: Droz, 1969)
- Orvieto, Paolo, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento* (Rome: Salerno, 1978)
- Palumbo, Giovanni, *La 'Chanson de Roland' in Italia nel medioevo*, preface by C. Segre (Rome: Salerno editrice, 2013)

- Polcri, Alessandro, *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel 'Morgante'* (Florence: SEF, 2010)
- Schizzerotto, Giancarlo, *Sberleffi di campanile. Per una storia dello scherno come elemento dell'identità nazionale dal Medioevo ai giorni nostri* (Florence: Olschki, 2015)
- Spampinato Beretta, Margherita, 'L'arte dell'insulto o il "risponder per le rime" nei poeti giocosi del Due e Trecento', *Siculorum Gymnasium, Studi in onore di Nicolò Mineo*, t. iv, N. S., 58–62 (2005–08), 1811–23
- , 'La violenza verbale nel tardo Medioevo italiano: analisi di corpora documentari', in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, ed. by Paolo Canettieri and Arianna Punzi (Rome: Viella, 2014), pp. 1629–46
- Spitzer, Leo, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1948)
- Villoresi, Marco, 'Primi sondaggi sulla presenza di Esopo nei testi cavallereschi del Rinascimento', in *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento* (Rome: Salerno, 2005); (previously published in *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 1 (1998), 73–101)
- Weinapple, Fiorenza, *Il filo di Arianna: la clisi attraverso il linguaggio di Pulci, Boiardo e Ariosto* (Rome: Bulzoni, 1996)

‘... E TUTTO IL PRATO DI PECORE È PIENO’ (*MORGANTE*, xx. 37): DALLA SIMILITUDINE ALLA METAFORA¹

Maria Cristina Cabani

Non è facile definire e circoscrivere la similitudine nel *Morgante*, soprattutto se, accingendosi a farlo, si ha in mente il modello classico ariostesco, fondato sulla netta bipartizione della figura in due membri ben scanditi, evidenziati da marche comparative, e spesso coincidenti con le principali sottounità della strofa (sestina, quartina, distico) o, più raramente, con l’ottava stessa. Non lo è, in particolare, se si ritiene che il ruolo della similitudine sia quello di individuare fra le due realtà messe a confronto ‘caratteri, aspetti, ecc. somiglianti’ e ‘paragonabili’ l’uno all’altro.² Le difficoltà derivano dal fatto che Pulci tende alla comparazione fulminea, sintetica e spesso non riconoscibile a prima vista; ma anche dalla funzione specifica che la figura svolge nel poema, dato che, invece di avvicinare ‘per somiglianza’ il lettore alla realtà che si vuole descrivere, tende ad allontanarlo da essa verso dimensioni non di rado ‘surreali’. Se ne deduce, già a colpo d’occhio, che il *Morgante* sta al di qua della grande rivoluzione che nel campo delle figure di paragone ha segnato, prima ancora di Ariosto, il Boiardo, immettendo nel poema

¹ Una versione di questo saggio è stato precedentemente pubblicato in Cabani, Maria Cristina, ‘La similitudine nel *Morgante*’, *Nuova rivista di letteratura italiana*, 19 (2016), 105–34.

² Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, p. 251.

Maria Cristina Cabani (cristina.cabani@unipi.it), Professore ordinario presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell’Università di Pisa

cavalleresco il modello epico classico e facendo della similitudine il luogo ideale dell'intertestualità. Con Boiardo e dopo Boiardo le similitudini diventano il più evidente momento di sintonia con la tradizione classica e i luoghi che in qualche modo segnalano la nuova classicità del poema cavalleresco. Non a caso Ludovico Dolce, seguito da numerosi altri critici cinquecenteschi, elogiava Ariosto come pittore, cioè come colui che è in grado di ritrarre fedelmente il reale, e lo stimava degno di competere con Virgilio e con ogni altro autore classico e volgare.³ La similitudine diventa insomma un ingrediente fondamentale dello stile epico, il luogo prediletto per un confronto con la tradizione. Caricata di forza allusiva e di tensione emulativa, essa attinge a un repertorio definito, sia classico (Virgilio, Stazio, Lucano, Ovidio) sia volgare (Dante prima di tutto, ma anche Petrarca e Boccaccio).

Risultano completamente diverse, come vedremo, la forma e la funzione della similitudine nel *Morgante*. Pulci non ha una tradizione entro la quale incanalarsi, se non quella del cantare in ottava, dal quale deriva in parte la materia e i modi narrativi. Resta estraneo alla cultura umanistica rappresentata, per esempio, da Poliziano, e lo stesso Dante, suo 'maestro' per tutto il poema, non sembra essergli guida — soprattutto nella prima parte del poema — nella scelta e nella strutturazione delle similitudini. Pulci non si avvale nemmeno del Boccaccio che fa le sue prime prove con l'ottava. Le similitudini del *Morgante*, fatta eccezione della nutrita serie di matrice canterina, sono difficilmente isolabili e classificabili perché spesso inserite all'interno di vere e proprie catene figurali. Fra i due poli estremi del paragone topico introdotto dal 'come', nel quale i due elementi sono entrambi *in praesentia* e dotati di un certo sviluppo (evento raro nel poema), e quello della metafora, il *Morgante* tende decisamente alla metafora, ma offre anche una serie di soluzioni intermedie di similitudine 'breve', o, direi quasi, 'scorciata'.

Il modello canterino

Il tipo più diffuso di paragone nel *Morgante* è quello tipico del cantare trecentesco e dei più lunghi cantari-poemi quattrocenteschi (*Orlando*, *Spagna*, *Rinaldo*, ecc.). Seppur con qualche innovazione, questo genere di testi impiega un modello di similitudine breve che resiste anche nella tradizione successiva, almeno fino al *Furioso*. Lo schema comparativo nominale (cioè con ellissi del verbo) 'come' + sostantivo, breve e veloce, piace molto a Pulci che lo impiega, anche sostituendo il 'più' o 'meno' a 'come'. I repertori entro i quali attinge sono principalmente: quello animale ('come

³ Sul mito di Ariosto pittore Ferretti, 'Ariosto pittore. Sulla natura figurativa del Furioso'.

un maschino’, ‘come un verro’, ‘come un dragon’, ‘come serpe’, ‘come i ranocchi’, ‘come micci’, ‘come il can’, ‘più che orso’, ‘come un lion’, ‘come un falcone’, ecc.), con un numero altissimo di presenze; quello dei fenomeni naturali (‘come un tuono’, ‘come folgore’, ‘come un vento’, ecc.); quello culinario (‘come un uovo fresco’, ‘come il pane insalato il pecorino’, ‘come i pani’, ‘come i fichi’, ‘come il fegatello’, ‘come una noce’, ‘come un torso’, ‘come un mellone’, ecc.).⁴ Tuttavia, il suo estro lessicale gli consente un buon margine di innovazione, sia con scherzose variazioni sul tema: ‘un cane alano’ (‘e nel cader questo animale strano | forte abbaia come un cane alano’ v. 45), ‘un pollo morto’ (‘né poté Liorgante alzar la mazza, | ché come un pollo morto giù stramazza’ XIV. 33); ‘un gatto arrostito’ (‘vanne al signor come un gatto arrostito’ XXI. 123), ‘una civetta stramazzata’ (‘ch’una percossa toccò sì villana, | che parve una civetta stramazzata’ XIX. 43), ‘i fichi sampier’, (‘I sacramenti falsi e gli spergiuri | mi sdruciolan giù proprio per la bocca | come i fichi sampier, que’ ben maturi’ XVIII. 138), ‘un gatto mammonè’ (‘se non che pur, come un gattomammonè, | Margutte spicca molte volte un salto’ XIX. 42), sia con l’introduzione di termini rari o desueti, cioè con una forma di ricercatezza verbale, verificabile in molte altre occasioni, che segna la sua distanza dalla tradizione cui fa riferimento:

A me, che ignuno error di ciò sapea,
m’ha rimandato indrieto come un cuccio
(XVI. 58)⁵

in modo che tre lanci egli spiccava,
che gozzivaio non pareva né grillo
(XVI. 99)

quel ch’io gli ho fatto mi pare una zacchera
(XVII. 114)⁶

e fa certi atti come scuccobrino
e intorno a lor la più strana moresca,
e spesso toma come un babbuino,
o come scimia fa la schiavonesca
(XXIV. 93)

⁴ Per quanto riguarda il gran numero di similitudini e di iperboli liriche, si può vedere Orvieto, *Pulci medievale*, pp. 48–85.

⁵ Nei commenti si dice genericamente che si tratta di un’espressione proverbiale. Il ‘cuccio’ è il cucciolo del cane. L’espressione vale ‘come un cucciolo’, cioè inesperto.

⁶ La ‘zacchera’ è uno schizzo di fango. L’espressione significa ‘mi sembra una cosa da nulla’.

[e fa atti da buffone o giocoliere (*scuccobrino*), e balla intorno a loro (*moresca* e *schivonesca* sono danze) e spesso fa capriole come un babbuino o si agita come una scimmia].

Non è un caso che ‘gozzivaio’ (cicala), ‘zacchera’ (cosa da nulla) e ‘scuccobrino’ (buffone) siano tre parole attestate in Burchiello; buona parte dell’arricchimento lessicale che Pulci apporta nella tradizione è connesso infatti all’esperienza burchiellesca. L’ultimo esempio, in particolare, dà il via a un trionfo verbale (di brevi comparazioni e metafore) e sonoro in sdruciolati burchielleschi tanto enigmatico da rasentare il non senso:

A poco a poco questa filastroccola
questi giganti tabaccava⁷ e sdruciola;
e quel fantin, come chi spesso smoccola,
si vede or sì or no come la lucciola;
sì che comincia a girar lor coccola,
ché non pareva che li stimi una succiola
(xxiv. 94)

[A poco a poco questo spettacolo (i gesti del buffone) eccitava (*tabaccava*) i giganti e li faceva sdruciolare (‘scivolare’, ma qui nel senso di ‘perdere la testa’); quel piccolo uomo appare e compare come accade quando si smoccola la candela (cioè quando si leva la parte carbonizzata dello stoppino e la fiamma si abbassa e si alza) che si vedono le cose ora sì ora no, a somiglianza della luce alterna della lucciola; tanto che ai giganti comincia a girare la testa (*coccola*) perché sembrava che costui non li considerasse una castagna lessa (*succiola*)⁸].

A un gusto burchiellesco collegherei anche l’alto numero di proverbi e di modi di dire presente nelle comparazioni pulciane:

con un sol bue io non son buon bifolco,
ma s’io n’ho due, andrà dritto il solco
(III. 59)⁹

⁷ *Tabaccare* deriva dal nome arabo di una pianta dalla quale si ricavava una bevanda esilarante. Da qui il significato di ‘eccitarsi’. Pulci, *Morgante*, p. 592, n. 148.

⁸ Correggiaio, *Rime* 23, a cura di Lamma: ‘E’ non fu mai fanciul vago di lucciola, | o di pigliar farfalle o girar trottola, | o farsi lieto di una bella frottola, | di far cantar cicale o poppar succiola’.

⁹ La similitudine è seguita, in entrambi i casi, dall’*exemplum* delle due campane. Per tutto il passo Pulci dipende da *Orlando* VI. 14–15.

A ogni casa appiccheremo il maio,
ché come l'asin fai del pentolaio
(VI. 19)

[...] Questo ragionamento,
so che saranno parole da sera,
che comme fummo se le porta il vento
o distruggonsi al sol qual neve o cera
(VII. 34)

così avvien chi pel fango vuol trottare
e può di passo andar per le vie asciutte
(VII. 47)

io son più vago di spogliar gli altari
che 'l messo di contado del paiuolo
(XVIII. 134)

Tu non se' uom da regger, Carlo, impero,
e fai come si dice l'asinello
che sempre par che la coda conosche
quando e' non l'ha, che sel mangion le mosche
(XXII. 118)

Hannol condotto qua come un bambino,
ed è venuto drieto a' lor consigli
come al pane insalato il pecorino
(XXII. 198)

ché chi vuol quelle genti pigliar tosto
come le pecchie, gli pigli col mosto.
(XXV. 106)

In questi casi, ovviamente, la comparazione funziona solo se il lettore conosce il proverbio o il modo di dire. 'Fare l'asino del pentolaio' significa fermarsi a ogni porta; 'appiccare il maio' richiama l'usanza diffusa fra gli innamorati di appendere un ramo verde (il maio) alle porte delle fanciulle amate in occasione del calendimaggio: la coppia di espressioni gergali illustra la condizione di Ulivieri, 'preso al vischio', cioè invaghito della bella Meridiana e pronto a corteggiarla; essere 'vago' del paiuolo come un 'messo di contado' allude all'usanza di inviare un messo a sequestrare i beni dei debitori, paiuolo compreso: l'espressione fa parte del vanto di

Morgante, che si gloria della sua abilità nel rubare. La serie potrebbe continuare. L'effetto può essere talvolta quello di una sorta di inversione delle parti, perché il figurante (l'espressione proverbiale) non esemplifica il figurato (la situazione che si intende esemplificare), ma, viceversa, deve essere interpretato con l'ausilio di questo. A Pulci non interessa la similitudine elementare, chiara e didascalica. Conta infatti su un lettore che è buon intenditore, che è in grado di capirlo con pochi cenni, perché condivide il suo stesso bagaglio culturale e può dunque fare a meno di particolari e di aggiunte:

come avvien sempre, e che pensar bisogna:
chi cerca truova, e chi si dorme sogna;
e la Fortuna volentieri aiuta,
come dice un proverbio ch'ognun sa,
gli arditi sempre, e' timidi rifiuta.

(xxi. 161)

Il proverbio 'ch'ognun sa', come il modo di dire, comporta sul piano retorico-stilistico l'immissione di una forte componente 'popolaresca' e forse è proprio questa la funzione principale che Pulci gli assegna.

Altri modelli

Il *Morgante* compare nel panorama della narrativa in ottava tardo quattrocentesca quasi in contemporanea con l'*Innamorato*, avendo alle spalle una tradizione che non è solo quella anonima canterina. Oltre a Dante, suo nume tutelare, Pulci conosce certamente *Il Filostrato* e soprattutto *Il Teseida* boccacciani, cioè due poemi in ottava che hanno sperimentato un compromesso fra un narrare di tipo canterino e una cultura classicheggiante. Nell'evidente sforzo di nobilitare il racconto, nel *Teseida* Boccaccio elabora già un tipo di comparazione definibile per forma e contenuto 'classica'. Attingendo al patrimonio classico, essa investe l'ottava con un solo ampio movimento bipartito e anticipa, seppur con minor senso della geometria, quella che sarà la forma della similitudine ariostesca. Un paio di esempi basteranno a darne un'idea:

Né altramenti il cinghiar c'ha sentiti
nel bosco i can fremire e' cacciatori,
i denti batte e ruggia e gli spediti
sentieri a sua salute cerca e, pe' romori

ch'egli ha in qua in là in giù e'n su uditi,
non sa qua' vie per lui si sien migliori,
ma ora in giù e ora in su correndo,
fino al bisogno, incerto, va fuggendo:
che facesse colei [Ipolita] per lo suo regno,
in dubbio da qual parte quivi vegna
Teseo, o con che arte overo ingegno,
onde a gire in ciascuna non disdegna.¹⁰

‘È la prima similitudine epica del poema’ — osserva Alberto Limentani — ‘e se ne avverte subito la freddezza libresca’ perché ‘l'esercizio retorico-letterario porta il B. alla costruzione di un periodo latineggiante e complesso, che egli adagia nei suoi due membri ascendente e discendente in due ottave successive: l'ottava cessa così, sia pure ancora dietro una esigenza prosastica e logicizzante, di costituire un'unità in sé suggellata e conclusa, ma impara a prolungare il suo ritmo come anello di una catena’.¹¹ Ho citato per esteso la nota perché Limentani, il primo vero studioso della storia e dell'evoluzione dell'ottava dai cantari ad Ariosto,¹² si mostra particolarmente sensibile alla forma della similitudine in rapporto al metro e individua già nel Boccaccio quella che sarà la forma della similitudine ariostesca. Ma senza arrivare a questa ampiezza di respiro, che prevalica l'unità metrica, subito dopo Boccaccio copre un'intera ottava con un solo movimento comparativo:

E come leoncel cui fame punge,
il qual più fier diventa e più ardito
come la preda conosce da lunge,
vibrando i crin, con ardente appetito
e l'unghie e' denti aguzza infin l'aggiunge;
cotal Teseo, rimirando espedito
il regno di color, divenne fiero,
volonteroso a fare il suo pensiero.
(*Teseida* I. 42)

Senza proseguire su una strada che Pulci, pur conoscendo Boccaccio, non imboccherà, noto che gli stessi ‘marcatori’ (‘Né altrimenti | che’; ‘E come | cotal’, ecc.) isolano la similitudine come una struttura retorica ben definita, un ‘a parte’ nella

¹⁰ Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Limentani, I. 38.

¹¹ Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Limentani, p. 887, n. 16.

¹² Limentani, ‘Struttura e storia dell'ottava rima’, pp. 20–77.

narrazione che si sposa quasi naturalmente con l'ampio respiro della strofa. Boccaccio può servire però come esempio in negativo per la similitudine pulciana, che non presenta nessuno di questi caratteri: non usa regolarmente dei marcatori, non è scandita retoricamente, ma tende a confondersi in un accumulo figurale. Osservare ciò che Pulci non fa aiuta a comprendere che la sua è una scelta precisa, un segnale di adesione alla cosiddetta corrente popolare. Anche i contenuti delle comparazioni, come vedremo, sono nel *Morgante* eterogenei e spesso 'bassi', riconducibili alla tradizione comico-realistica.¹³ Questa considerazione è estensibile anche alla seconda parte del poema (la *tragedia*), nella quale è senz'altro più accentuata la presenza di un linguaggio di matrice dantesco-paradisiaca anche nel campo della similitudine. Non viene mai meno, infatti, il principio della contaminazione stilistica; nell'accostamento alto-basso, il comico snatura il tragico assai più di quanto il tragico riesca a modificare il comico. Se da un lato Pulci annuncia 'Or qui incomincian le pietose note' (xxvii. 116) e descrive l'apparizione che accompagna la morte di Orlando con parole del Dante sublime ('parve tre corde o tre linee dal sole | venissin giù come mosse da iri' (xxvii. 131)), dall'altro non può fare a meno di rappresentare la carneficina di Roncisvalle come un 'guazzabuglio', con immagini bizzarre mutate dall'universo culinario. L'effetto non può essere che tragicomico, cioè quello di un racconto a tratti serio e coinvolgente, ma pur sempre volto al riso.¹⁴

Il Morgante e l'Orlando laurenziano

Il *Morgante* ha un rapporto molto stretto con l'anonimo *Orlando laurenziano*,¹⁵ un poema quattrocentesco che dei cantari conserva molti tratti, ma che nello stesso tempo ambisce (negli esordi e talvolta nelle stesse similitudini) a una promozione 'epica' del genere. Soprattutto nei primi canti, Pulci procede riscrivendolo spesso puntualmente. È dunque interessante vedere come si comporta nei riguardi delle similitudini che trova per così dire 'già fatte' nella sua fonte. Nel secondo canto si racconta come Lionetto assaltò Manfredonio, soccorso poi da Orlando e dal suo fido Morgante:

¹³ Sull'eclettismo della lingua pulciana e sulla scelta che egli attua di uno 'stile parlato' Getto, *Studio sul 'Morgante'*, pp. 133–81.

¹⁴ Sulla tendenza pulciana a rappresentare comicamente anche il tragico, cioè a una forma di 'parodia seria' Polcri, *Luigi Pulci e la chimera*, pp. xvi–xvii.

¹⁵ Sull'annosa questione nata intorno al rapporto *Orlando-Morgante* si veda da ultimo Cabani, *L'occhio di Polifemo*, pp. 31–44.

E cominciò per modo a muover guerra,
che molta gente faceva fuggire:
parea quando alle pecore si serra
il lupo, onde il pastor si fa sentire;
e qual ferisce e qual trabocca in terra,
e molti il dì ne faceva morire.

(*Morgante*, II. 72)

Niente di più tradizionale del lupo che divora le pecore.¹⁶ La fonte diretta è in questo caso l’Anonimo:

A menare cominciò sì aspra guerra,
che molta gente cominciò a fuggire:
sì come il lupo le pecore afferra,
overo astore, che la sterna a ghermire.

(*Orlando*, IV. 33)

Rispetto all’*Orlando*, che somma due paragoni (il lupo e l’astore), Pulci si limita a un solo elemento, il lupo che afferra le pecore, lasciando cadere l’immagine dell’astore che ghermisce l’uccello acquatico. Al posto di questa inserisce però un inciso sulle conseguenze della strage del lupo, cioè il dolore del povero pastore. Ma il tutto, come si vede, ridotto all’essenziale e non esplicitato. Sta al lettore, infatti, interpretare quel ‘pastor si fa sentire’ come un’indicazione del panico del pastore al quale sono sottratte le pecore. Quel dettaglio, inoltre, resta irrelato rispetto al figurato, che nel caso specifico è Lionetto, il quale ‘quel campo assaltava’ come il lupo le pecore.

Nella sua riscrittura puntuale Pulci mira sempre a rivitalizzare la piatta lingua dell’originale, lenta e ripetitiva nel suo procedere lineare:

e’ baroni fecion come lupo rapace,
un saracino come un can fame avea,
postosi allato dove Dodon sede a

(*Orlando*, VI. 3)

¹⁶ ‘Né altramente infra le pecorelle | si ficca il lupo per fame rabbioso, | col morso strangolando or queste or quelle, | fin c’ha saziato il suo disio guloso, | che faceva Teseo tra le donzelle | a piè con la sua spada furioso, | coperto dello scudo, ognor ferendo, | or questa or quella misera uccidendo’, Boccaccio, *Teseida*, I. 74.

e rimangiò come un lupo rapace;
 un saracin che anco lui fame avea,
 allato a lui a mangiar si ponea.

(*Morgante*, III. 48)

Nello stesso tempo, però, la scrittura pulciana è dotata dei caratteri tipici della scrittura di secondo grado, sempre pronta a rielaborare criticamente le suggestioni provenienti da altri testi, per esempio sviluppandole in forma di commento. È il caso della comica visione di Morgante con il bizzarro copricapo ('Un cappello ha trovato, in fede mia | [...] poselo in capo' *Orlando*, III. 9), che Pulci fa commentare a Orlando con un'efficace comparazione:

Orlando, quando gliel vide provare,
 disse: 'Morgante, tu pari un bel fungo;
 ma il gambo a quel cappello è troppo lungo',

(*Morgante*, II. 9)

o di quella di Morgante nel pieno di uno scontro:

e' saracin di lui fanno un berzaglio
 di dardi e lance, ma gettan discosto;
 tanto che quando dove è il conte venne,
 un istrice coperto par di penne.

(*Morgante*, III. 6)

Alla descrizione oggettiva del fenomeno è sostituito il punto di vista di un narratore che coglie il lato buffo della cosa: bersagliato dalle frecce dei nemici, Morgante assume l'aspetto di un istrice coperto di aculei. Può essere interessante osservare 'in vitro' la genesi di certe comparazioni pulciane. Mentre il Morgante dell'Anonimo, prigioniero del palazzo magico, osserva:

[...] Noi siamo asediati,
 parmi che tutti quanti siamo murati,

(*Orlando*, III. 28)

quello pulciano sviluppa l'immagine primitiva, cioè l'essere 'murati', forgiando una serie di espressioni che ripetono lo stesso concetto:

Dicea Morgante: – Ove siàn noi entrati?
 Noi smaltiremo, Orlando, la minestra,
 ché noi ci siam rinchiusi e inviluppati,
 come fa il bruco su per la ginestra.

Rispose Orlando: – Anzi ci siam murati –.

(*Morgante*, II. 27)

Più spesso, la similitudine formulare dell’Anonimo è soppiantata da espressioni efficaci non necessariamente comparative. Anzi, è stato osservato che, mentre Pulci tende quasi sempre ad approfittare degli spunti fornitigli dall’*Orlando*, nel caso delle similitudini si comporta a prima vista in modo diverso, riducendone o tralasciandone alcune. Collocate soprattutto negli ultimi canti, queste sembrano con la loro inconsueta estensione, contraria alle abitudini canterine, preludere ai successivi sviluppi della figura nel poema cavalleresco. Si veda la similitudine del cinghiale, usata per esemplificare la forza irosa di un ‘giogante ismisurato’:

Non altrimenti el gran cignar che sente
per lo bosco e cacciatori col lor mastini,
e rugge e batte forte dente con dente
e di fuggire cercando i confini
non sa qual via più solinga di gente
sia a lui, sempre ricciando e crini
in su in giù, in qua in là correndo
vanno per lo deserto tuttora fuggendo,

così il gran giogante ismisurato
a guisa gli battea d’una foglia;
(*Orlando*, XXXVIII. 14)

di essa nulla resta nel *Morgante*, se non la semplice osservazione del gigante: ‘I denti miei saranno di cinghiali’ (XVII. 116), che sintetizza la lunga similitudine. Il caso è di particolare interesse perché questa similitudine deriva all’Anonimo direttamente dal *Teseida*.¹⁷ La tendenza sintetica pulciana è evidente anche nell’esempio che segue:

Non va liono per fame per foresta
e per pastarsi le fiere cercando,
non mughia il mare per la cruda tempesta,
e ’l gran mastino al cignare abaiando
che per visione con paura si desta,
la mente di ciascuno ongnor tremando,
come Rinaldo forte cavalcava
e ’l veglio e lo scudier lo seguitava.
(*Orlando*, XL. 32)

¹⁷ Sulla presenza dei poemetti boccacciani nell’*Orlando laurenziano* Martelli, ‘Presenza di Boccaccio nell’ *Orlando laurenziano*’, pp. 497–517.

Pulci riduce la terna comparativa leone-mare-mastino, eliminando l'immagine del mare in tempesta, che prevedibilmente 'mughia', e del mastino che abbaia. È notevole, però, che egli salvi proprio il verbo 'mugghiare' riadattandolo in modo non del tutto proprio, ma efficace, all'ira di Rinaldo:¹⁸

Non va lion per fame per foresta,
come Rinaldo cominciò a mugghiare,
a questo e a quello spezzando la testa,
le strette schiere facendo allargare.
(*Morgante*, XVIII. 63)

Proseguo con un esempio in cui, pur evitando la similitudine topica presente nell'*Orlando*, Pulci ne salva ed elabora uno spunto in direzione metaforica. Ma in questo caso è soprattutto degno di nota il fatto che egli sviluppi il riferimento a Dante implicito nella fonte. Per descrivere lo sguardo cupido con cui Ulivieri contempla la bella Forisena, l'Anonimo lo paragona a quello di un 'uccello griffagno' ('e mira lei come uccello griffagno' *Orlando* VIII. 9). La bramosia di Ulivieri suscita un commento ironico di Rinaldo, il quale gli augura buona fortuna per l'occasione galante ('Idio ti dia guadagno'). La scenetta che Pulci ne deriva prende origine dal dantesco 'uccello griffagno' (si veda *Inferno* XXII. 139 'ma l'altro fu bene sparvier grifagno') dell'*Orlando* e si evolve in una direzione tutta dantesca. Quello di Pulci, infatti, non è più un generico uccello, ma un falcone liberato dal 'cappello' che lo rendeva cieco, e precisamente quello descritto da Dante in *Paradiso* XIX. 34-36 ('Quasi falcone ch' esce dal cappello, | muove la testa e con l'ali si plaude, | voglia mostrando e faccendoni bello'):

disse: – Il falcone ha cavato il cappello,
non so se strana ha veduta o acceggia,
ma parmi questo chiaro assai vedere,
che noi sarem due impronti a un tagliere.
(*Morgante*, IV. 55)¹⁹

Confrontando con quello pulciano il recupero che Ariosto fa della stessa similitudine dantesca, Blasucci osserva che 'simili paragoni di falconi e colombi riferiti a sit-

¹⁸ Nell'*Orlando*, invece, i due esempi erano riferiti al cavalcare 'forte' del paladino.

¹⁹ Due 'importuni' (in un'altra versione il proverbio recita 'due ghiotti') di fronte ad un solo piatto. Si veda Burchiello, *I sonetti del Burchiello*, a cura di Zaccarello, XLVI, p. 43.

uazioni guerriere, o comunque aggressive, sono pressoché topici’ ma che, almeno in un’occasione (*Orlando furioso*, XXIV. 96: ‘Qual buono astor che l’anitra o l’acceggia, | starna o colombo o simil altro augello | [...] leva la testa e si fa lieto e bello’), Ariosto prende spunto da questo passo pulciano procedendo poi a un diretto ‘restauro’ dantesco.²⁰ Oltre ad alcuni termini, Ariosto sembra infatti derivare da Pulci l’idea di aggressività connessa al falcone, assente in Dante. Si può notare, però, che, a differenza di quella bellica ariostesca, l’aggressività pulciana pertiene nel caso specifico alla sfera sessuale e che, in ogni caso, lo spunto primo in questa direzione proviene proprio dall’*Orlando*. L’immagine del falcone come simbolo sessuale ritorna del resto più di una volta nel *Morgante*. Così laddove l’Anonimo scrive:

com’ ha veduta la dama serena,
iscolori come rosa all’ombria,
(*Orlando*, XXXII. 9)

Pulci, associando definitivamente l’immagine venatoria dantesca al desiderio, corregge:

Come Rinaldo scorgeva la dama,
par che sia tratto il cappello al falcone.
(*Morgante*, XVI. 64)

Non è questa la sede per discutere il complesso rapporto fra Pulci e l’Anonimo.²¹ Voglio far notare, però, che, come risulta già da questi pochi esempi, un confronto puntuale rivela collegamenti assai più sottili di quelli che appaiono a una prima lettura. In alcuni casi, infatti, Pulci utilizza a scoppio ritardato i suggerimenti che gli provengono dall’*Orlando*, o li dissemina in un contesto più ampio. La lunga similitudine dell’albero cadente, che l’Anonimo accompagna con quella di un drago che si dissangua per descrivere la condizione Rinaldo a rischio di cadere da cavallo, è omessa da Pulci:

Non altrimenti l’albero cresciuto
quando da’ piei colle scure si taglia,
la cima qua e là fa suo rimuto,
per voler cader mostra sembraglia,

²⁰ Blasucci, *Studi su Dante e Ariosto*, p. 159.

²¹ Per il quale rimando al lavoro citato nella nota 16.

e'l fiero drago, che il sangue ha perduto,
 mena la coda e tutto si frastaglia,
 tutto Rinaldo così si deguizza,
 la gran pena gli abonda colla stizza.
 (*Orlando* XLII. 23)

Pulci la tralascia, è vero, ma non la dimentica del tutto e la mette a frutto successivamente per descrivere la caduta del gigante, abbattuto da Rinaldo:

Cadde il gigante dall'alfana in terra:
 fece un fracasso come quando taglia
 il montanaro e qualche faggio atterra.
 (*Morgante*, XVIII. 107)

La scarsa simpatia di Pulci nei riguardi della similitudine lunga e articolata non stupisce.²² I ritmi affannati del suo narrare, infatti, escludono il particolareggiare di tipo ariostesco e il rallentamento descrittivo che i suoi paragoni inevitabilmente producono. La ricerca dell'evidenza tipica della similitudine dantesca, invece, non sembrerebbe in linea di principio contravvenire alle regole compositive pulciane. Credo però che l'evidenza pulciana non sia affidata tanto alle immagini, quanto alle parole, al piacere della sintesi metaforica, connubio di parola e immagine. Come osserva Marco Praloran, 'l'invenzione linguistica [pulciana] sviluppa nuove possibilità' in campo figurativo proprio attraverso la metafora e la similitudine.²³ Non a caso la descrizione dantesca del falcone che esce dal cappello diventa la metafora del paladino in preda al desiderio ed entra a far parte di un ambito figurativo (di aggressività maschile e di allusività licenziosa) in grado di suscitare a sua volta immagini del tutto inedite.

Comparazione ed exemplum

Per introdurre il paragone Pulci usa il verbo 'comparare', o la forma 'comparazione':

²² Per le diverse forme della *similitudo* si veda almeno Lausberg, *Elementi di retorica*, pp. 222–25.

²³ Praloran, 'Il racconto per immagini nella tradizione cavalleresca', p. 201.

E comincioron sì fiera battaglia,
che far comparazion non si può a quella
(*Morgante*, VI. 44)

Qual Cesar, qual Anibal, qual Marcello,
qual Affrican, qual Paül, qual Cammillo,
qual Ettor comparar potriesi a quello?
(XXII 132)

Non si dice egli ancor del Vangelista?
Benché ciò comparar par forse scelo.
(XXVIII 35)

Qualche volta, secondo un tipico gusto medievale che condivide con la sua fonte, la ‘comparazione’ ha scopo didascalico e si sviluppa in forma di apologo o novelletta. Mi riferisco, per esempio, alla dimostrazione dell’esistenza della Trinità che, sulla scia dell’*Orlando*, Ulivieri usa per convertire l’amata Forisena:

Ulivier disse della Trinitade,
come era una sustanzia e tre persone,
di lor potenza e di lor deitate;
e poi gli fece una comparazione:
‘Se d’esser uno e tre pur dubitate,
si mostra per essempro e per ragione
ch’una candela accesa mille accende,
e il lume suo pur all’usato rende
(*Morgante*, VIII. 10)

[Acendi una candela piccoletta,
e poi a quella ciascheduna accende,
mai non si scemerà quella fiammetta,
che tutta volta il suo splendore non rende;
così la forza di Cristo perfetta
sempre fu e non sarà en voi che ’ntende.
(*Orlando*, XII. 12)]

Il gusto didascalico e moraleggiante può anche assumere la forma dell’apologo o della ‘novelletta’. Quella della formica dentro al teschio del cavallo, per esempio, già presente nell’*Orlando* e diffusa nella tradizione sonettistica popolare, è giustificata da una esplicita finalità educativa (‘che spesso la ragion l’essempro vuole’):

Or vi vo' dire una mia novelletta,
che spesso la ragion lo essempro vuole,
(*Morgante*, II. 55)²⁴

la stessa che detta l'*exemplum* della volpe e del gallo:

e disse: – Un bello essempro ti vo' dare,
saracin, prima ch'io ti dia il cavallo –
e raccontò della volpe e del gallo
Così interviene a que' che poco sanno;
così faresti tu, chi ti credessi:
ben sarei sciocco, se 'l caval ti dessi.
(*Morgante*, IX. 19–22)²⁵

Siamo in presenza, ovviamente, di una categoria particolare di comparazioni, evidenziata nel contesto da precisi segnali che ne rivelano la natura di inserto, espressione di un gusto e di un sapere condivisi. Su questa strada Pulci arriva perfino a inglobare in forma di comparazione la novella boccacciana delle braghe dell'abate:

Vo' che tu corra, come fe' a furore
quella badessa, e lievi il romor grande,
che volle tòr la cuffia, e per errore
si misse dell'abate le mutande,
per che la monachella peccatore
disse: – Madonna, il capo vi si spande;
la cuffia prima vo' che v'acconciate –
dove ella si tornò dal santo abate.
(*Morgante*, XVI. 59)

Come osserva la Ageno nella nota al passo, 'doveva trattarsi di materia popolare', diffusa nella letteratura devozionale italiana e francese e connessa ad un modo di dire quale 'Madonna, annodatevi la cuffia'. È evidente, nel contesto, il suo carattere

²⁴ Per la novelletta della formica nel teschio di cavallo cf. Pulci, *Morgante*, p. 49, n. 55. Il sonetto viene spesso attribuito al Burchiello.

²⁵ Nel genere dell'apologo rientra anche la novelletta del drago e dell'elefante: 'E poco men non fe' come 'e suole | il drago quando uccide l'elefante, | che non s'avede, tanto è sciocco e fole, | che nel cader quello animal pesante | l'uccide, che gli è sotto, onde 'e si duole: | così Rinaldo a questo fu ignorante | che, quando 'e cadde il gigante gagliardo, | ischiacciò quasi Rinaldo e Baiardo' (*Morgante*, IV. 33).

pretestuoso. L’invito a correre e a ‘levar romore’ non ha in effetti un rapporto stringente con la vicenda riassunta con la consueta ellitticità, come si fa per una cosa nota. E con questo tocchiamo un altro tratto caratteristico del discorso pulciano. Mi riferisco alla sua scarsa coerenza narrativa, dovuta a un sostanziale disinteresse per la trama, e alla sensazione di improvvisato e arbitrario che assumono spesso i suoi contenuti. Il *Morgante* è infatti un grande contenitore di topoi e linguaggi che spesso il lettore moderno si trova a dover decifrare e non sempre con successo.

Anche riferimenti storici, scritturali e mitologici, enorme bagaglio da cui estrarre similitudini, sono il più delle volte solo allusi per stimolare la competenza tradizionale del lettore o confidando nella loro raggiunta proverbialità. È noto che Pulci disponeva, oltre che di un ricco zibaldone di parole, di un repertorio mitologico, un altro ‘piccolo zibaldone’, dal quale attingeva per le sue comparazioni:²⁶

Guarda che non facessi la vendetta,
come fece già Nesso, così morto
(non so se la sua istoria hai intesa o letta)
(*Morgante*, I. 72)

Teco menasti tutta Paganìa,
come tu andassi per Elena a Troia
(VIII. 6)

un lusignol sen già di fronde in fronde,
che per dolcezza il cor m’avea tocco,
pensando come e’ fu già Filomena
(XIX. 10)

Parea che a forza l’anima si svella
e come Meleagro ardessi quella
(XXI. 77)

E’ si pensò di far come fe’ Belo;

[...]

E si pensò tor fama a Capaneo
(XXI. 164)

²⁶ Carrai, *Le muse del Pulci*, pp. 35–52.

Questi non furon Sidrac o Misacche,
 a mio parere, al tempo di Nabucco,
 che'l foco al cul non risparmiò le lacche,
 come Dio volse, e non parve ristucco
 (xxiv. 103)

ma s'io non ho gabbato il bel pianeta
 come Cassandra già
 (xxiv. 104)

come disse quel greco anticamente
 lieto a' suoi già, ma disse 'nello inferno'.
 (xxvi. 28)

Mitologia e Scrittura costituiscono, in piena armonia, due serbatoi inestinguibili per Pulci. Nello stesso zibaldone, infatti, 'tra quelli degli dei pagani, delle muse, ecc.' si verifica spesso l'inserzione di qualche elemento di mitologia cristiana'. L'uso di questo genere eclettico di similitudini mitologiche comprova dunque che il rapporto di Pulci con la cultura classica mostra una chiara 'inclinazione verso la tradizione dell'enciclopedismo tardo medievale', e, potremmo aggiungere, una voluta chiusura verso la nuova cultura umanistica.

Si può di nuovo notare che è caratteristica quasi costante dei passi citati un'ellitticità che si traduce non di rado in oscurità. Basti vedere il riferimento a 'come fece Belo', il quale, come ci ha detto molti canti prima (xv. 111), era 'avvezzo a mille antichi errori'; a Cassandra che avrebbe 'gabbato il bel pianeta', cioè Venere, rifiutando l'amore di Apollo ed ottenendo come punizione quella di non essere creduta; a 'quel greco', cioè Leonida che alla vigilia delle Termopili si rivolse ai suoi soldati con la previsione che avrebbero cenato 'apud inferos'. Per nominare Noè, Pulci preferisce dire, con riferimento a Petrarca, 'quel che entrò nella santa arca' (*Triumphus Fame*, II. 79: 'lui chi fece la grande arca'), e non solo per occupare l'intero verso. Queste considerazioni generali, però, richiedono delle precisazioni, perché non sempre l'essere ellittico risponde alla ben nota urgenza che contraddistingue il narrare pulciano o presuppone che il lettore capisca grazie alla sua conoscenza della tradizione. È chiaro infatti che l'oscurità che ne deriva può essere talvolta voluta, come accade soprattutto nella seconda parte del poema, laddove Pulci, nuova Cassandra, si compiace di farsi profeta e di vaticinare chiedendo di essere interpretato. Indovino o profeta, si esprime con l'oscurità tipica di quel genere di discorso.

Pulci e Dante

Come si è avuto già modo di vedere, in più occasioni Pulci accoglie similitudini dantesche (basti ricordare quella, già menzionata, del falcone che viene liberato per la caccia). Non di rado quelle similitudini sono riutilizzate più volte nel poema, come accade per quella di Piramo e Tisbe:

Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
Piramo in su la morte, e riguardolla,
allor che'l gelso diventò vermiglio,
così la mia durezza fatta solla,
mi volsi al savio duca, udendo il nome
che ne la mente sempre mi rampolla.
(*Purgatorio*, XXVII. 38–41)

Quando ripropone il mito ovidiano, che lo stesso Dante ha narrato in forma contratta e allusiva, come cosa nota, puntando sulla competenza del lettore, Pulci dà per scontato che il lettore riconosca la fonte dantesca:

o come fece appiè del gelso moro
Piramo, quando Tisbe lo chiamoe,
ch'era già presso all'ultimi martoro,
così fare egli
(*Morgante*, XII. 68)

Rispose la fanciulla: – Ah, puro e soro!
A quel che ci bisogna ogni arme è buona;
ch'io doverrei, per uscir di martoro,
far come Tisbe mia di Bambillona,
poi che noi siamo appiè del gelso moro,
della cui fede ancor la fama suona
(*Morgante*, XVII. 13)

Dice Turpin, che mi par maraviglia,
che come Orlando: – Perdonami – disse,
quel caval parve ch'apriessi le ciglia
e col capo e co' gesti acconsentisse;
tanto che Orlando riprese la briglia,
forse pensando che si risentisse:
dunque Piramo e Tisbe al gelso o fonte
a questa volta è Vegliantino e 'l conte.
(*Morgante*, XXVIII. 103)

La similitudine classica appare nell'ultimo esempio poco pertinente al caso cui si riferisce; Pulci non sta parlando infatti di due amanti, ma di Orlando e Vegliantino. Sembrava — dice Pulci — che il cavallo morente 'aprisi le ciglia' alle parole di Orlando (che lo ha nominato per sette versi anaforici nell'ottava precedente), esattamente come 'aperse il ciglio' Piramo sentendo il nome dell'amata. Nello stesso tempo Pulci esibisce una buona conoscenza della fonte ovidiana, prescindendo da Dante, quando pone un'alternativa fra 'gelso o fonte' nell'indicare il luogo dove i due giovani amanti muoiono. Ovidio dice proprio che il gelso si trovava presso una fonte; nel *Morgante* Orlando morente si è condotto a fatica presso una fonte per ristorarsi (ott. 100). La precisazione 'o fonte' sembra dunque necessaria a legittimare la ripresa del celebre paragone classico; l'effetto di sfasatura quasi paradossale fra i due membri non ne risulta però attenuato, dal momento che Tisbe è di necessità messa sullo stesso piano di un cavallo, si tratti pure del nobile Vegliantino.

Parole dantesche possono essere impiegate per descrivere iperbolicamente un colpo di Morgante:

Dètte una scossa sì forte e villana
 ch'arebbe fatto cadere un castello,
 o s'egli avessi scossa Pietrapana,
 arebbe fatto come e' fece a quello.
 Così in un tratto il padiglion giù spiana
 (*Morgante*, VII. 18)

o per commentare, con qualche audacia, la bellezza di Antea, la donna guerriera:

la faccia pulcra, angelica e modesta,
 e due begli occhi e l'archeggiate ciglia
 e gli atti e le parole sì soave,
 che mi pareva sentir proprio di 'Ave'.
 (*Morgante*, XVI. 38)

Che Pulci abbia sempre sott'occhio Dante fino a farne, come dice lui stesso, il suo 'maestro' e 'autore', appare chiaro da riprese assai più scoperte di questa e di altre similitudini.²⁷ Si può notare che se da un lato il contatto con Dante appare diretto, dall'altro Pulci tende a restituirci un Dante filtrato dalla tradizione e, per così dire, 'burchiellizzato'. Mi riferisco, per esempio, ai proverbi che ho menzionato come forma particolare della comparazione e come emblema della vena popolareggiante, ma molto spesso derivati da Dante e soprattutto da una proverbializzazione di sen-

²⁷ Per la prima si veda 'che se Tamberincchi | vi fosse su caduto o Pietrapana' (*Inferno*, XXXII. 28); per la seconda: 'Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave'' (*Purgatorio*, X. 49).

tenze dantesche. Ma penso anche a certi paragoni in forma di *interpretatio nominis* che piacciono molto a Pulci. Se Meridiana è ‘veramente [...] come ella si chiama’ (*Morgante*, II. 68), Mattafolle è sempre ‘matto e folle’ (‘Giugnendo a Carlo Man quel Mattafolle | fe’ come matto e folle veramente’, *Morgante*, VIII. 39; ‘dicendo: — Mattafolle, tu m’hai stracco | tu se’ come tu hai nome, e volentieri | non gittian qui le perle in bocca al ciacco’, *Morgante*, VIII. 82). Si può ascrivere all’influsso dantesco mediato dal gusto artificioso e manieristico di Burchiello anche il piacere per l’enigmatico o l’enigmistico, cioè il compiacimento, fra perifrasi, metafore e comparazioni brachilogiche, per l’allusione oscura, magari servendosi proprio di parole ‘aspre’ dantesche (si veda nella citazione che segue ‘scocca’, ‘sferza’, ‘paleo’ e in particolare *Paradiso* XVIII. 42: ‘e letizia era sferza nel paleo’):

Portin certi ucellacci un sasso in bocca,
come quelle oche al monte Taüreo
per non gracchiar, che poi il falcon le tocca;
ch’io gli farò girar come paleo,
ed ho sempre la sferza in su la scocca,
perch’io fu’, prima che ’l gigante, reo;
non morda ignun chi ha zanne, non che denti,
dice il proverbio: io non dico altrimenti.

(*Morgante*, XXVIII. 137)

Negli ultimi canti, attraverso grappoli di citazioni più o meno esplicite, il comico dantesco, soprattutto quello infernale, diventa il riferimento principale nella descrizione della strage di Roncisvalle: un Dante esasperato in senso grottesco, un Inferno eletto come termine di paragone ideale per descrivere il ‘guazzabuglio’ di corpi e di sangue:

E Runcisvalle pareva un tegame
dove fussi di sangue un gran mortito,²⁸
di capi e di peducci e d’altro ossame
un certo guazzabuglio ribollito,
che pareva d’inferno il bulicame
che innanzi a Nesso non fusse sparito;
e ’l vento par certi sprazzi avviluppi
di sangue in aria con nodi e con gruppi.

(*Morgante*, XXVII. 56)

²⁸ Il *mortito* è una pietanza a base di carne cotta nel vino rosso, ma la voce deriva dalla pianta con le cui bacche il cibo viene aromatizzato (il mirto). La parola *Mortito* ha però anche una notevole consonanza con morte, da cui l’idea di strage e carneficina.

Qui Lucifero se la spassa trangugiando le anime; il luogo della battaglia si trasforma nella città di Dite (xxvii. 53):

Credo ch'egli era più bello a vedere
certo gli abissi, il dì, che Runcisvalle:
ch'è saracin cadevon come pere
e Squarciaferro gli portava a balle;
tanto che tutte l'infernal bufere
occupan questi, ogni roccia, ogni calle
e le bolge e gli spaldi e le meschite,
e tutta in festa è la città di Dite.

(*Morgante*, xxvii. 53)

Sono le ottave più belle e le più emblematiche del 'guazzabuglio' stilistico pulciano. Una volta inserita l'audace similitudine fra il luogo della strage e un tegame (e, implicitamente, fra il *mortito* come pietanza e il *mortito* nel senso di 'morte', 'carneficina') volta a creare un effetto di stupore, la fantasia si libera, sempre attraverso paragoni, in due direzioni: l'inferno dantesco (evocato attraverso una citazione rovesciata di 'Non era ancor di là Nesso arrivato' di *Inferno* XIII. 1) con il suo 'bulicame', e l'ambito culinario burchiellesco del 'mortito' e di 'capi e peducci',²⁹ per lasciar posto poi a un allegro trionfo infernale ('e tutta in festa è la città di Dite'). Analoga serie di similitudini contraddistingue il bizzarro pasto di Lucifero:

Lucifero avea aperte tante bocche
che pareva quel giorno i corbacchini
alla imbeccata, e trangugiava a ciocche
l'anime che piovean de' saracini,
che par che neve monachina fiocche
come cade la manna a' pesciolini:
non domandar se raccoglieva i bioccoli
e se ne fece gozzi d'anitroccoli.

(*Morgante*, xxvii. 54)

Il punto di partenza è un accostamento inatteso fra le bocche di Lucifero, che trangugia a *ciocche* le anime (cioè 'a mazzetti') e i 'corbacchini' all'imbeccata; le anime che 'piovono' nelle bocche di Lucifero richiamano la 'neve monachina', cioè una neve sporca; la neve evoca per somiglianza di colore e di peso la manna,

²⁹ Burchiello, *I sonetti del Burchiello*, xlv. 1, p. 42: 'Zanzeverata di peducci fritti'. I *peducci* sono lo spezzatino, ma uno spezzatino fatto di parti poco pregiate. Si veda anche xiv. 1, p. 43: 'Un giuoco di aliossi in un mortito'.

e successivamente i ‘bioccoli’, cioè i fiocchi (di neve, di manna, di lana). Si ritorna alla fine alla fantasia alimentare, con il pasto dell’anitroccolo dal gozzo vorace come quello di Lucifero. Sono libere associazioni che facilmente, nella direzione segnata da Burchiello, si trasformano in anarchia totale di parole e di suoni:

E’ si faceva tante chiarentane
che ciò ch’io dico è disopra una zacchera,
e non dura la festa mademane,
crai e poscrai e poscrigno e posquacchera,
come spesso alla vigna le romane;
e chi sonava tamburo, e chi nacchera,
baldosa e cicutrenna e zufoletti,
e tutti affusolati gli scambietti

[e si facevano certe danze (*chiarentane*) rispetto alle quali tutto ciò che ho detto prima non è niente (una *zacchera*) e la festa non dura solo stamattina (*mademani*), o domani o dopodomani (*crai e poscrai*) o il terzo giorno (*poscrigno*) o chissà quanto (*posquacchera* indica scherzosamente i giorni ancora successivi) come accade nelle feste in vigna presso Roma; si suonavano tamburi, nacchere, *baldosa* (strumento a corda), *cicutrenna* (strumento simile alla zampogna) e *zufoletti* mentre si danzava (gli *scambietti* sono gli scambi di piedi dei ballerini)].

Ma negli ultimi canti la similitudine impiega spesso anche il linguaggio dantesco paradisiaco e quello scritturale, perché Roncisvalle, oltre a essere un inferno a tratti scherzoso, è il luogo in cui si celebra una grande Passione seguita al tradimento di un Gano definito continuamente, per similitudine o per metafora, Giuda. Rifacendosi alla originaria *chanson de geste*, ma interpretandola tutta a modo suo, Pulci assimila Orlando a un Cristo. In punto di morte, il paladino vede aprirsi il Paradiso e questa sua visione è tutta intessuta di similitudini dantesche:

Poi che Orlando ebbe dette le parole
con molte amare lacrime e sospiri,
parve tre corde o tre linee dal sole
venissin giù come mosse da Iri.³⁰
Rinaldo e gli altri stavan come suole
chi padre o madre ragguarda che spiri,
ed ognun tanta contrizione avea
che Francesco alle stimate pareva.

³⁰ *Paradiso*, XXXIII. 115–17: ‘Ne la profonda e chiara sussistenza | de l’alto lume parvemi tre giri | di tre colori e d’una contenenza, | e l’un da l’altro come iri da iri’.

Intanto, giù per quel lampo apparito,
 un certo dolce mormorio suave,
 come vento talvolta, fu sentito
 venire in giù, non qual materia grave.³¹
 Orlando stava attonito e contrito;
 ecco quell' angel che a Maria disse 'Ave'.
 (*Morgante*, xxvii. 31–32)

Il secondo *Morgante* annuncia il passaggio dalla *comèdia* alla *tragèdia*, lasciando presagire un notevole mutamento di registro. Nel realizzare lo stile 'tragicomico' che domina nel finale del poema, fondato sulla contaminazione e sui rapidi slittamenti stilistici fra 'alto' e 'basso', Pulci attinge con una frequenza sempre maggiore al ricco repertorio delle similitudini dantesche e, di pari passo, sembra quasi volersi identificare con il narratore della *Commedia* adottandone toni e atteggiamenti, dalla invettiva alla profezia.

Accumuli figurali

La similitudine pulciana tende a essere strutturata secondo l'ordine figurato-figurante.³² Non si tratta però tanto di una strategia compositiva quanto della necessaria conseguenza di un procedere paratattico, aggiuntivo e apparentemente non programmato. Come ho detto, Pulci rinuncia spesso alla congruenza fra i due membri mirando piuttosto allo stupore che certi accostamenti non autorizzati dal figurato sono in grado di suscitare nel lettore.³³ Si noterà inoltre che questo è in genere solo accennato, al punto che, qualche volta, il narratore sente il bisogno di ribadirlo.

E poco men che non fe' come e' suole
 il drago, quando uccide l'elefante,
 che non s'avvede, tanto è sciocco e fole,
 che nel cade quello animal pesante
 l'uccide, ché gli è sotto, onde e' si duole:
 così Rinaldo a questo fu ignorante
 (*Morgante*, iv. 32)

³¹ *Paradiso*, III. 123: 'Come per acqua cupa cosa grave'.

³² La Copello (in *Valori e funzioni*, p. 23) osserva che mentre in quella dantesca il figurante tende a collocarsi prima del figurato, nel *Furioso* avviene più spesso il contrario.

³³ Nonostante il parlato domini nel *Morgante*, il poema non si presenta nella forma del cantare, destinato all'ascolto, ma come un testo da leggere, indirizzato a un dantesco 'lettore' che Pulci, soprattutto verso la fine, chiama spesso in causa.

Astolfo andava d’uno in altro loco
 senza saper dove egli abbia a arrivare
 come falcon che s’è levato a giuoco
 ed ha disposto paese vagare

[...]

Così faceva il nostro paladino.
 (*Morgante*, XXI. 100–01)

Se la funzione tradizionale della similitudine è quella di aiutare il lettore a figurarsi la realtà che si intende descrivere, nel *Morgante* quella funzione è disattesa, non tanto perché la realtà che Pulci rappresenta è del tutto irreal e difficilmente comparabile, quanto perché le similitudini che impiega per figurarla non vogliono proprio assolvere quel compito. Anzi, esse finiscono per tradire il principio del ‘come’ e per introdurre figuranti continuamente diversi e sempre correlati in modo bizzarro o arbitrario con la realtà che sono chiamati a figurare. Nello stesso tempo, più attento alla quantità e all’accumulo che alla selezione e al particolareggiare, Pulci sembra non avere tempo di fermarsi realmente a descrivere e preferire lo scorcio efficace al racconto dettagliato, la metafora alla similitudine. Eppure, per comprendere certe sue ardite metafore, è necessario passare attraverso la similitudine e molto spesso il confine fra le due figure è indistinto. Tornando ai primi canti, vediamo per esempio come Pulci riscriva in modo originale la descrizione di una grande abbuffata:

Di quei porci facevan molta festa
 e ferne lessare e arostire
 e le vivande vi furono molto a sesta,
 come racconta el mio cantare e dire
 (*Orlando*, II. 26)

E ferno a scoppia corpo per un tratto,
 e scuffian, che parean dell’acqua usciti,
 tanto che ‘l can se ne doleva e ‘l gatto,
 che gli ossi rimanean troppo puliti.
 (*Morgante*, I. 67)

‘Scuffiare’ indica un modo di mangiare ingordo e rumoroso, ma anche il rumore che fa chi è immerso nell’acqua e soffia fuori dalle narici il liquido e il fiato. È, ancora una volta, un termine dantesco (‘Quindi sentimmo gente che si nicchia | ne l’alta bolgia, e che col naso scuffia’, *Inferno*, XVIII. 103–04), che Dante impiega per descrivere la

condizione degli adulatori, immersi nello sterco e dunque costretti a soffiare rumorosamente per poter respirare. Pulci lo riutilizza poco dopo, paragonando gli ‘scuffiatori’ al cane che rode l’osso, per poi trasformarli in porci che pescano nel ‘truogo’:

vedrai come egli scuffia, quel ghiottone,
che debbe, come il can, rodere ogni osso.
Assetagli a mangiare in qualche luogo,
e lascia i porci poi pescar nel truogo.
(*Morgante*, III. 42)

In alcuni casi la similitudine ‘scorciata’ può apparire a prima vista oscura:

Come e’ fu l’alba, ciacun si levava
credon se ne andar come ermellini,
né per far conto l’oste si chiamava,
che lo volean pagar di bagattini
(*Morgante*, II. 25)

[Poi che è giorno ciascuno si levava,
e scendendo la scala a tai mestieri,
ognun di loro Cristo ringraziava.
(*Orlando*, III. 27)]

Andarsene come ermellini è una pseudo similitudine evoluta in espressione idiomatica, per noi enigmatica, ma forse ben comprensibile per un fiorentino dell’epoca. Per interpretarla, bisogna passare attraverso il tradizionale significato metaforico dell’ermellino, animale bianco e candido, ‘puro e netto’, come lo definisce lo stesso Pulci in altro luogo (*Morgante*, XIV. 80). Esso è dunque metafora dell’innocenza ma, nel caso specifico, ‘uscirne candidi’, ‘netti’ viene a significare semplicemente ‘passarsela liscia’, come è chiarito dai versi seguenti che, sempre in modo ellittico e gergale (‘pagar di bagattini’, cioè non pagare, essendo il bagattino la dodicesima parte di un soldo), ribadiscono lo stesso concetto: ‘filarsela senza fare i conti’, ‘pagare con niente’.³⁴

Nei rarissimi casi in cui Pulci impiega similitudini lunghe (con un figurante che superi i quattro versi),³⁵ il maggior respiro è solo apparente:

³⁴ Un caso analogo è il seguente: ‘La fede è fatta come fa il solletico: | per discrezion mi credo io tu intenda’ (*Morgante*, XVIII. 117). L’analogia fra fede e solletico, assurda a prima vista, è chiarita da quanto è detto dopo: ‘è come l’uom se l’arrecà’ (118), cioè è soggettiva, la si può sentire o meno.

³⁵ La Copello ne segnala sette casi in tutto il *Morgante* (*Valori e funzioni*, p. 16).

E cominciò per modo a muover guerra,
che molta gente faceva fuggire:
parea quando elle pecore si serra il lupo,
onde il pastor si fa sentire;
e qual ferisce e qual trabocca in terra,
e molti il dì ne faceva morire,
e chi fuggir non può, ne va prigione;
onde e' fuggian tutti al padiglione
(*Morgante*, II. 71)

Astolfo andava d'uno in altro loco
senza saper dove egli abbia arrivare,
come falcon che s'è levato a gioco
ed ha disposto paese vagare
e non tornar al suo signore più a segno,
come spesso addivien per qualche sdegno
così faceva il nostro paladino
(*Morgante*, XXI. 100)

e vanno e giorno e notte alla stagliata

[...]

come fa spesso la dolente vacca
ch'ode di lungi smarrito il boccino,
e rami e sterpi ed ogni cosa fiacca
e mugghia insin che lo vede vicino,
così facien costor per valle e piano
e sempre traditor gridano a Gano
(*Morgante*, XXII. 36)

Tornossi Orlando sbigottito in tutto
al campo, poi che il marchese fu morto,
come chi torna dal funereo lutto
alla sua famigliuola a dar conforto;
o come nave, sperando alcun frutto,
con gran giattura è ritornata in porto,
e duolsi ben di sua fortuna acerva,
ma molto ancor più della sua conserva.
(*Morgante*, XXVII. 81)

Appare subito evidente, infatti, che anche in questi casi la comparazione tende comunque a esaurirsi nello spazio di un distico e che Pulci procede poi per aggiunte successive. Nell'ultima delle ottave citate egli somma due similitudini brevi associando fra l'altro due immagini (la nave che torna in porto senza guadagno e colui che torna dal funerale alla sua petrarchesca 'famigliuola') poco omogenee fra loro. Con questo tipo di costruito aggiuntivo, fatto di anafore e congiunzioni, Pulci può procedere per lunghi tratti contaminando fra loro realtà e registri stilistici diversi:

Pareva questo giorno lui il falcone,
e peregrino, e non pareo il colombo,
ché quanti ne feriva con l'unghione,
tanti giù morti ne caggiono a piombo;
talvolta si chiudea com'un rondone,
tanto ch' ognun si sbaraglia a quel rombo;
come il lion tra gli armenti, si scaglia,
e pare ai colpi suoi rete ogni maglia,

anzi pareo delle tele d'aragne.
Guardisi ognun dove col brando aggiunga,
che le corazze parén lasagne;
guarda che questa pecchia non ti punga:
lo scudo e l'arme tue sien le calcagne,
ché non varrà qui incanto o che tu unga;
fuggitevi ranocchi, ecco la biscia,
che fischia forte quando il brando striscia.
(*Morgante*, xxii. 133–34)

L'intero edificio è tenuto in piedi dall'iterazione del verbo 'parere'. A differenza delle similitudini classiche, nelle quali i due membri sono correlati e al 'così' deve rispondere il 'come', al 'non altrimenti' il 'che' e via dicendo, il 'pareo' che Pulci usa e ripete regolarmente consente un gioco protratto di aggiunte, ma non attende un completamento. Nel caso specifico, mentre il primo movimento descrive in modo canonico, per sommatoria, le gesta di Berlinghieri paragonandolo a una serie di animali ('falcone', 'colombo', 'rondone', 'lion'), il secondo, che di quelle gesta registra le conseguenze, muta registro e codici di riferimento (le corazze come rete e lasagne), ma, soprattutto, sostituisce alla descrizione il commento dello 'spettacolo' in atto passando dalla comparazione a una forma espressiva più corposa e immaginifica: le arme identificate con le 'calcagne' (cioè un modo indiretto e popolare per suggerire la fuga), i colpi come punture della 'pecchia' sulle quali è inutile usare gli 'unguenti' medicinali (ma 'ungere' significa anche 'pregare per ottenere favori',

‘raccomandarsi’), fino alla totale trasformazione di Berlinghieri in una biscia e delle sue vittime in ranocchi. È lo stile pulciano, e proprio da questo genere di configurazione Pulci sa trarre in molte occasioni effetti del tutto originali, soprattutto quando uno stesso figurato (un mirabolante colpo di spada nell’esempio che segue) partorisce una serie di figuranti che si accumulano in forma di iperbole, commentata scherzosamente nel distico finale:

rizzossi in sulle staffe, e ’l brando striscia,
che lo facea fischiar come una biscia,
tanto che l’aria e la terra rimbomba:
e’ si sentiva un suon fioco e interrotto,
come quando esce il sasso della fromba:
are’ quel colpo ogni adamante rotto;
giunse il sul masso sopra della tomba
e féssel tutto come un cacio cotto;
partì il cervello e ’l capo e ’nsino al piede
al crudel mostro: e sciocco è chi nol crede
(*Morgante*, v. 60)

o come quando l’accumulo disordinato si trasforma in una libera associazione di idee e parole con un effetto quasi surreale. Si noti in particolare la preoccupazione espressa dal narratore per il fatto che ‘la minugia’, cioè la cosiddetta ‘trippa’, troppo sminuzzata a causa dei colpi ricevuti, non sarà buona da mangiare:

E’ si vedea cader tante cervella
che le cornacchie faran taferugia;
chi avea men forate le budella
pareva il corpo come una grattugia
o da far le bruciate la padella,
tanto che falsa sarà la minugia;
e perché Orlando per grande ira scoppia,
sempre la furia e la forza raddoppi.
(*Morgante*, xxvii. 85)

Nel procedere del poema le similitudini tendono ad accumularsi più che ad ampliarsi, fino ad occupare lunghe porzioni di testo. L’accumulo è pretestuosamente giustificato dall’impossibilità di descrivere in modo adeguato una realtà che supera l’immaginazione. Ma siamo ben lontani dall’ineffabile dantesco, perché la realtà che Pulci ci restituisce è sempre grottescamente deformata, baccinianamente carnevalesca:

Baiardo ritto le zampe menava,
 e come l'orso fa scostare i cani;
 talvolta un braccio o la coscia ciuffava
 e sgretola quelle ossa de' pagani
 come pan fresco che allotta si cava:
 non fur tanto crudel mai tigri ircani;
 con tanta rabbia mordeva e dimembra,
 tanto che Ecùba forsennata sembra.

E Ricciardetto facea cose ancora
 che l'aüttor che le vide nol crede.
 (*Morgante*, xxvii. 74–75)

Per descrivere l'incredibile abilità guerresca di Ricciardetto, Pulci passa dall'orso contro i cani, al pane cavato dal forno, alla dantesca 'Ecùba forsennata'. Il lettore resta costantemente in uno stato di attesa, come allo spettacolo dei fuochi di artificio: non sa quanti ce ne saranno, ma si aspetta sempre un crescendo coronato dalle girandole finali. La strategia comparativa rispecchia in pieno quella dell'intera composizione, con il suo procedere anarchico ed esplosivo.

Proseguire su questa strada significherebbe passare in rassegna l'intero poema per il puro piacere di sciorinare una serie infinita di esempi gustosi. Anche se i canti finali, come è stato più volte notato, mirano a un diverso ordine 'epico', le tendenze aggiuntive e le violente contaminazioni restano alla base del principio costruttivo e Roncisvalle può trasformarsi in un tegame pieno di *mortito*. Concluderò citando la stupenda descrizione della tempesta di mare:

Era cosa crudel vedere il mare:
 alzava spesso ch'un monte pareva
 che si volessi a' nugoli agguagliare;
 la nave ritta levar si vedea,
 e poi sott'acqua la prora ficcare;
 talvolta un'onda sì forte scotea
 che sgretolar si sentia la carena;
 e cigola e sospira per la pena:
 com' un infermo si ramaricava;
 e ' mar pur ruggia, e' dalfin si vediéno
 ch'alcun talvolta la schiena mostrava,
 e tutto il prato di pecore è pieno.

(*Morgante*, xx. 36–37)

Nella serie di similitudini (il mare come un monte, la nave che si lamenta come un infermo), l'immagine finale taglia corto, per così dire, trasformando la similitudine

(il mare era pieno di onde spumose e biancheggianti che sembravano pecore in un prato) in immagine metaforica e straniante. Quasi una bizzarra oasi di pace nella tempesta.

Conclusioni

Tiro le fila di un discorso che, per forza di cose, ha assunto il carattere frammentario, aggiuntivo e talvolta ripetitivo del suo oggetto. Nel fluire del discorso narrativo la similitudine può assolvere funzioni diverse che la retorica antica riassume in quattro voci principali: ‘aut ornandi causa aut probandi aut apertius dicendi aut ante oculos ponendi’.³⁶ Nessuna di queste funzioni, pienamente realizzate, seppur in forma diversa, dall’Ariosto e dal Tasso, è messa in atto da Pulci, il quale non mira a chiarire o rendere visibile ciò che narra e nemmeno a renderlo più persuasivo. Dal punto di vista del ritmo, la similitudine introduce nel discorso un elemento estraneo che determina comunque un diversivo e, di conseguenza, un rallentamento. La relativa autonomia della figura, tendente a condensarsi in immagini topiche, ne consente un facile recupero al di fuori del contesto che l’ha prodotta e una rammemorazione indipendente da esso. Sta al poeta renderla omogenea al discorso e farne una parte di esso. Ciò si verifica in modo diverso nella *Commedia* e nel *Furioso*, molto meno nel cantare dove la similitudine, ridotta al minimo, risponde a esigenze che non tengono necessariamente conto della sua pertinenza. Ma la non pertinenza può anche essere ricercata a scopo comico, per degradare l’oggetto di cui si parla, come accade nell’eroicomico; o semplicemente per stupire, come si verifica invece nella scrittura barocca.

Nel *Morgante* le figure comparative, anche quando non si trasformano direttamente in metafore, cioè in figure sostitutive, sembrano assecondare una tendenza costante del narratore, che può essere definita come ‘urgenza’, o addirittura ‘fretta’ espositiva. La frequente ellissi o atrofizzazione del figurato, spesso riassunto nel semplice indicatore ‘Pareva’ (‘Pareva questo giorno lui il falcone, | e peregrino, e non il colombo’), la tendenza alla somma di figuranti, piuttosto che allo sviluppo di uno di essi, la stessa difficoltà di isolare il nucleo comparativo in assenza di marcatori tradizionali fanno della similitudine un pretesto per potenziare la realtà verbale del poema assai più di quella figurativa o didascalica. Nello stesso tempo, tendendo alla metafora e spesso in una direzione immaginifica che può far pensare ad un pre-

³⁶ Secondo la *Rhetorica ad Herennium* (si veda Guassardo, *La similitudine nella Gerusalemme liberata*).

coce barocchismo, la similitudine introduce nel poema elementi inattesi, talvolta quasi surreali (si pensi all'osservazione sulle 'minugia' guastate dai troppi colpi) e, non circoscritta, prolifera grazie a imprevedibili aggiunte sempre più lontane dal figurato. Dal punto di vista tematico, Pulci attinge ad un bagaglio (zoologico, mitologico, culinario, attinente al quotidiano in genere) che deriva principalmente dal cantare e dalla tradizione comico-realistica e fa della comparazione un mezzo di abbassamento comico o di iperbolizzazione contrario ad ogni esito realistico (in senso figurativo o dimostrativo). È evidente, sotto ogni aspetto, il rifiuto di aderire a modelli classici che pure il Pulci conosceva per eleggere piuttosto forme vicine alla corrente popolare, a un burchiellismo che arricchisce dal basso (o nobilita in senso anticlassico, grazie alla promozione letteraria del quotidiano) gli schemi canterini. Si tratta di una precisa scelta di campo, di una reazione polemica all'imperante umanesimo della cerchia laurenziana, della voce di protesta di un poeta che si sente sempre più isolato. Da questo punto di vista la similitudine del *Morgante* finisce per corroborare quanto affermano numerosi altri indizi, cioè la profonda frattura che caratterizza la poesia fiorentina del secondo Quattrocento. Mentre il poema cavalleresco imboccherà una strada opposta, di nobilitazione in senso classico (e la similitudine ne è la spia più evidente), Pulci troverà molti seguaci non solo nella tradizione bernesca, ma anche all'interno del genere eroicomico del quale è senz'altro un precursore, almeno per quanto riguarda la sua corrente fiorentina.³⁷ Basti pensare a un poema come il *Malmantile* di Lippi, il quale esaspera in senso 'linguaiolo' (metafore, proverbi, modi di dire, parlare oscuro) l'espressionismo verbale pulciano.

³⁷ Non si può dire altrettanto dell'eroicomico tassoniano. Su Pulci Tassoni esprime un giudizio negativo, osservando che 'uscì dell'arte e perdè la carriera, avendo cantate con versi dozzinali azzioni inverisimili e favole puerili'. Nondimeno nella *Secchia rapita* ricorrono spesso parole ed espressioni pulciane e il *Morgante* si rivela un modello imprescindibile nella costruzione di un linguaggio e di uno stile antieroiici (si veda Cabani, *La pianella di Scarpinello*, pp. 142 e 212).

Bibliografia

Fonti primarie

- Boccaccio, Giovanni, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Alberto Limentani, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. II, a cura di Vittore Branca (Milano: Mondadori, 1964)
- Burchiello, *I sonetti del Burchiello*, a cura di Michelangelo Zaccarello, Collezione di opere inedite o rare (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 2000)
- Correggiaio, Matteo, *Le rime*, a cura di Ernesto Lamma (Bologna: Romagnoli, 1891)
- Petrarca, Francesco, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca and Laura Paolino (Milano: Mondadori, 1996)
- Orlando. Die Vorlage zu Pulci's 'Morgante'*, a cura di Johannes Hübscher, Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie 60, (Marburg: N.G. Elwert, 1886)
- Pulci, Luigi, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Letteratura italiana. Storia e tesi, 17 (Milano: Ricciardi, 1955)

Fonti secondarie

- Battaglia, Salvatore, *Grande Dizionario della lingua italiana* (Torino: UTET, 1961–2004)
- Blasucci, Luigi, *Studi su Dante e Ariosto* (Milano: Ricciardi, 1968)
- Cabani, Maria Cristina, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Alla giornata. Studi e testi di letteratura italiana, 5 (Pisa: ETS, 2005)
- , *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico* (Lucca: Pacini-Fazzi, 1999)
- Carrai, Stefano, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci* (Napoli: Guida, 1985)
- Copello, Veronica, *Valori e funzioni delle similitudini nell' 'Orlando furioso'*, Biblioteca del Rinascimento e del Barocco, 5 (Bologna: I libri di Emil, 2013)
- De Robertis, Domenico, *Storia del 'Morgante'* (Firenze: Le Monnier, 1958)
- Ferretti, Francesco, 'Ariosto pittore. Sulla natura figurativa del Furioso', in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo (Ravenna: Longo, 2016), pp. 162–92
- Getto, Giovanni, *Studio sul 'Morgante'*, Biblioteca di Lettere italiane, 7 (Florence: Olschki, 1967)
- Guassardo, Giada, *La similitudine nella Gerusalemme liberata* (tesi di laurea inedita, Università di Pisa, 2014)
- Lausberg, Heinrich, *Elementi di retorica* (Bologna: Il Mulino, 1969)
- Limentani, Alberto, 'Struttura e storia dell'ottava rima', *Lettere italiane*, 13 (1961), 20–77
- Martelli, Mario, 'Presenza di Boccaccio nell'*Orlando laurenziano*', in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Atti del Congresso internazionale (Firenze-Certaldo 22–25 maggio 1975), a cura di Francesco Mazzoni (Firenze: Olschki, 1978), pp. 497–517

- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica* (Milan: Bompiani, 1991)
- Orvieto, Paolo, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento* (Roma: Salerno, 1978)
- Polcri, Alessandro, *Luigi Pulci e la chimera. Studi sull'allegoria nel 'Morgante'* (Firenze: Società editrice fiorentina, 2010)
- Praloran, Marco, 'Il racconto per immagini nella tradizione cavalleresca', in *Figure et récit / Figura e racconto. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento*, Atti del Convegno di studi (Losanna, 25–26 novembre 2005), a cura di Gabriele Burchi, Ivan Foletti, Marco Praloran, Serena Romano, *Millennio Medievale*, 82 (Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2009), pp. 193–232

LA MORTE DI ORLANDO NEL *MORGANTE*

Stefano Carrai

in memoria di Mario Martelli

La scena della morte di Orlando costituisce un picco di emotività in tutta la tradizione letteraria relativa alla rotta di Roncisvalle. Il conte, comandante della retroguardia francese sterminata dall'esercito arabo, rappresenta il prototipo del martire valoroso, morto per difendere la fede cristiana e il suolo europeo dai musulmani. Propriamente la narrazione del tragico episodio termina solo con il successivo arrivo dell'esercito di Carlo Magno sul terreno della battaglia e la conseguente vendetta, con strage di musulmani e punizione di chi ha ordito il tradimento. Ma a cominciare dalla *Chanson de Roland*, tutti i testi epici dedicati a quello storico evento pongono l'enfasi sulla morte di Orlando, come momento culminante del sacrificio suo e degli altri prodi di Francia.

Per rendersi conto di come quel momento rappresentasse l'acme della narrazione e di quanto nel secolo di Pulci ancora esso facesse presa sul pubblico basterà ricordare la storiella narrata da Poggio Bracciolini nella ottantaduesima delle sue *Facetiae*, nella quale un uomo che ha ascoltato sulla pubblica piazza un canterino raccontare la battaglia di Roncisvalle ritorna a casa in lacrime e alla moglie che, preoccupata, gli domanda cosa sia successo risponde di aver appreso che era morto Orlando, l'unico difensore della Cristianità ('*Mortus est Rolandus, qui solus tuebatur Christianos*').¹ Evidentemente la commozione per un fatto accaduto

¹ Cf. Bracciolini, *Facezie*, a cura di Ciccuto, pp. 202–03.

Stefano Carrai (stefano.carrai@unisi.it), Professore ordinario di Letteratura Italiana presso il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell'Università di Siena

settecento anni prima era favorita dalla dabbenaggine del protagonista, ma la novella è comunque significativa dell'impressione che quell'episodio era capace di destare nel pubblico.

Nel *Roland* il racconto della morte del paladino si protrae a lungo, grazie anche allo studiato impiego di ripetizioni. Orlando, solo in mezzo al campo di battaglia coperto di morti, sente avvicinarsi la fine, allora sale sopra un colle portando con sé la spada e il corno. Arrivato sull'altura sviene e solo quando un nemico sopraggiunto tenta di rubargli Durlindana si riprende, si rende conto della situazione e uccide il malcapitato guerriero colpendolo violentemente alla testa con il corno. Di conseguenza egli cerca di spezzare Durlindana perché non cada nelle mani dei musulmani. La sbatte più volte sulla pietra, ma invano, perché la spada è così forte che la roccia si fende. Poi, sfinito, si distende prono all'ombra di un pino, nascondendo sotto il proprio corpo spada e corno. Dopo aver confessato i propri peccati, spira con il capo appoggiato su di un braccio e con le mani giunte, portando così al culmine la commozione del lettore. Si legga almeno l'atto finale:

Li quens Rollant se jut desuz un pin,
 envers Espagne en ad turnét sun vis.
 De plusurs choses a remembrer li prist,
 de tantes teres cum li bers cunquist,
 de dulce France, des humes de sun lign,
 de Carlemagne, sun seignor, ki'l nurrit;
 ne poet müer n'en plurt e ne suspirt.
 Mais lui meïsme ne volt mettre en ubli,
 cleimet sa culpe, si priet Deu mercit:
 'Veire Paterne, ki unkes ne mentis,
 seint Lazaron de mort resurrexis
 e Daniël des leons guaresis,
 guaris de mei l'anme de tuz perilz
 pur les pecchez quë en ma vie fis!
 Sun destre quant a Deu en puroffrit:
 Seint Gabriel de sa main l'ad pris.
 Desur sun braz teneit le chef enclin;
 juntes ses mains est alét a sa fin.
 Deus li tramist sun angle Cherubin
 e seint Michel de la Mer del Peril;
 ensembl'od els sent Gabriel i vint:
 l'anme del cunte portent en pareïs.²

² *La Chanson de Roland*, édition Segre, vv. 2375–96 (pp. 212–13).

Orlando, sdraiato sotto il pino, con la testa dalla parte della Spagna, ripensa ai suoi successi in battaglia, alle sue conquiste, a Carlo Magno, perciò si commuove e prega Dio, levando il guanto destro dell'armatura verso l'alto in segno del proprio fedele vassallaggio. Allora dal cielo scende su di lui l'arcangelo Gabriele e prende il guanto che Orlando protende, mentre il paladino spira; quindi scendono anche un Cherubino e l'arcangelo Michele, che insieme con Gabriele prendono la sua anima e la portano in paradiso.

È comprensibile che l'anonimo autore tendesse a dare un'enfasi speciale a un sacrificio che consentiva di elevare il tono patetico del racconto della battaglia di Roncisvalle, mirando al cuore dei lettori e suscitando la loro commozione. E altrettanto comprensibile è che egli affacciasse sottilmente il parallelo tra la morte di Orlando e quella del Redentore, che diverrà nelle riscritture successive la falsariga, più o meno latente, su cui si sviluppa la narrazione.

Gli altri testi ispirati a quei fatti seguono talora da vicino questo schema, altre volte lo ridisegnano con libertà. Nella fortunatissima *Historia Karoli Magni et Rotholandi* dello pseudo-Turpino l'eroe morente tenta inutilmente di spezzare Durlindana colpendo più volte un pietrone, si sgola a suonare il corno per chiamare a raccolta i superstiti della sua schiera, infine muore pregando Cristo e Dio padre affinché perdonino i peccati suoi e di tutti coloro che hanno ricevuto il martirio insieme con lui. Poi gli angeli prendono in custodia la sua anima beata per condurla in cielo, tra le schiere dei santi martiri: 'in hac confessione et prece beati Rotholandi martyr, anima beata de corpore egreditur; et ab angelis in perhenni requie transfertur, ubi regnat et exultat sine termino, choris sanctorum martyrum dignitate meritorum coniuncta'.³ La morte coincide dunque in maniera ancora più clamorosa che nel *Roland* con la glorificazione dell'eroe quale martire cristiano. Anche nel *Ronsasvals* l'agonia di Orlando è assai lenta e gli consente di pronunciare una lunga preghiera, tanto che fra i saraceni sopraggiunti Falseron, uomo di nobili sentimenti, si commuove per la morte di tanto valoroso cavaliere, scende di sella per ripulirgli la testa insanguinata e gli augura che il suo Dio ne accolga l'anima in pace (vv. 1408–20).⁴

Passando alla tradizione italiana, si osservi che l'anonimo veneto tardotrecentesco del racconto in prosa intitolato *Li fatti de Spagna* si mantiene abbastanza fedele al modello del *Roland*. Dopo che un angelo è sceso dal cielo a intimare al paladino di non rompere una spada tanto preziosa, Orlando si stende a terra, mettendosi Durlindana e l'olifante sotto il braccio, poi muore pregando:

³ *Turpini Historia Karoli Magni et Rotholandi*, édition Castets, p. 49.

⁴ Vedi *Le Roland occitan*, édition Gouiran.

Quando Rolando intese la voce dell'angelo, subito si buttò a terra e si mise in orazione, e mise Donindarna e lo corno sotto lo braccio, e alzò so viso verso oriente con le mane aggiunte verso lo cielo, pregando Cristo ch'elli guardi l'anima sua delle mane del diavolo. Allora le vene del suo corpo tutte si rompeno, e l'anima si partì del corpo, la quale fu portata dalli angeli in cielo con grandi canti.⁵

Altri testi si discostano da questa tipologia, estendendo il racconto per renderlo meno laconico e per dare un risalto ancora maggiore a questo evento culminante. A tale proposito faccio riferimento a un libro recente in cui Franca Strologo ha ripercorso in maniera articolata e attenta l'intera tradizione letteraria italiana della cosiddetta materia di Spagna, e da cui risulta come sia l'autore della *Spagna* in rima sia quello della *Rotta di Roncisvalle* amplino la parte che tende a delineare il carattere e la biografia di Orlando per configurarli come quelli di un santo, predestinato al martirio, figura del Salvatore che morì sulla croce.⁶

Va detto subito che in questo quadro la reinterpretazione di Pulci si segnala per una forte originalità. Già la preparazione del racconto della rotta accoglie elementi di fantasia, specie il lungo episodio preparatorio raccontato nel cantare ventiquattresimo, costituito dall'impresa militare della regina Antea che nel tentativo di conquistare la Francia riesce a condurre il proprio esercito fin sotto le mura di Parigi. Qui Pulci ha avuto modo di inserire fra le righe l'evocazione dei quindici segni che, secondo una secolare tradizione, dovevano avvisare l'umanità dell'imminenza del giudizio universale e ha caratterizzato inoltre l'impresa di Antea come un'allegoria dell'avvento dell'Anticristo, sì da inquadrare subito il prosiegua, cioè la rotta di Roncisvalle, come una sorta di rappresentazione della fine del mondo.⁷

Orlando poi, nel poema, proprio con le modalità della propria morte rende più chiara la presenza del modello cristologico sotteso al suo personaggio lungo tutta la narrazione della battaglia. Il brano rappresenta difatti il culmine di una strategia cominciata col tradimento di Gano, tradizionalmente assimilato a quello di Giuda, e proseguita lungo tutto il racconto della rotta, fino a poche ottave prima, quando ormai vicino alla morte Orlando ha sete, proprio come Cristo sulla croce, e dopo pronuncia le parole 'nelle tue man lo spirito mio commendo' (*Morgante*, xxvii. 150. 8),⁸ che traducono alla lettera quelle rivolte a Dio padre da Cristo sulla

⁵ *Li fatti di Spagna*, a cura di Ruggieri, p. 135.

⁶ Strologo, *'La Spagna' nella letteratura cavalleresca italiana*, pp. 210–12.

⁷ Cf. Carrai, *Le muse dei Pulci*, pp. 113–72.

⁸ Tutte le citazioni del *Morgante* vengono da *Morgante e Lettere*, a cura di De Robertis.

croce ('in manus tuas commendo spiritum meum', Lc. 23. 46). E si sa che questa nuova crocifissione, che manda a effetto la promessa 'o Iddio, la terra già triema e l'abisso: | credo tu sia di nuovo crucifisso' formulata a XXIII. 53. 7-8, si inquadrava in un vasto disegno allegorico che aveva evidenti implicazioni polemiche legate all'ambiente laurenziano. Paolo Orvieto prima e più di recente, con nuovi argomenti e nuove intuizioni, Alessio Decaria hanno illustrato l'evidente rapporto, non solo onomastico, esistente nel poema pulciano fra il personaggio del re Marsilio e il filosofo Marsilio Ficino, avversario di Pulci sul proscenio culturale fiorentino.⁹ La congiura tramata ai danni della retroguardia di Carlo comandata da Orlando diventa quindi nel poema pulciano anche un'allegoria di quella sinergia di forze contrarie — Ficino appunto, Matteo Franco e gli altri detrattori — che costrinse Luigi ad allontanarsi dalla cerchia degli intimi di Lorenzo il Magnifico. Ne risulta peraltro, sia pure suggerita con mano leggera da parte di Pulci, una analogia fra la iniqua sorte toccata a Orlando e il proprio destino di sacrificato ingiustamente ed emarginato da un ambiente che era suo a buon diritto. Si aggiunga, per inciso, che lo stacco evidente fra le avventure giocose e divertenti dei primi ventitré cantari e il tragico finale si spiega con tutta probabilità alla luce della drammatica frattura rappresentata dalla congiura dei Pazzi e del lugubre clima creato da quei fatti cruenti nella Firenze medicea.¹⁰

La narrazione della morte di Orlando da parte di Pulci, comunque, segue per alcuni aspetti la falsariga tradizionale. Tra questi rientra, ad esempio, la gran sete che 'il molesta' (*Morgante*, xxvii. 100. 4) e che, si è detto, risalerà al prototipo di Cristo; ma il dettaglio era già nei *Fatti de Spagna* ('Dixe Rolando: "Credo de essere apresso della morte, e azo tanta sete che quaxo non la posso durare, sì che io ve prego che plate lo myo corno e che andagate alla fontana e portateme de l'aqua alquanto, perché io pasmo quaxo per la grande sete"') e nella *Rotta* ('i' muor di sete s'i' non ho riparo').¹¹

Anche l'Orlando pulciano inoltre, come i suoi predecessori, tenta invano di spezzare la spada contro una pietra, sebbene a questa altezza di tempo il motivo risulti ormai depotenziato del proprio movente originario e quasi stilizzato:

⁹ Cf. Orvieto, *Pulci medievale*, pp. 244-83, e Decaria, 'Una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del Morgante'.

¹⁰ Cf. Carrai, 'Luigi Pulci. Morgante', pp. 772-73.

¹¹ Cf. rispettivamente *Li fatti de Spagna*, a cura di Ruggieri, p. 133, e *La Spagna*, a cura di Catalano, III, p. 306.

Dice la istoria che Orlando percosse
 in su 'n un sasso Durlindana bella
 più e più volte con tutte sue posse,
 né romper né piegar non poté quella,
 e 'l sasso apri come una scheggia fosse;
 e tutti i peregrin questa novella
 riportan di Galizia ancora esplesso
 d'aver veduto il sasso e 'l corno fesso.
 (*Morgante*, xxvii. 108)

Come si diceva, Pulci sembra aver perso la cognizione del motivo che spingeva il paladino a quel gesto, ovvero del desiderio di preservarla dal cadere in mano degli infedeli, e ripete l'informazione seguendo l'autorità della 'istoria', come a dire sulla scia dei precedenti scrittori che hanno trattato della strage di Roncisvalle. Non gratuito invece quello stesso gesto era ancora nei cantari della *Spagna* e della *Rotta*. Basti vedere il brano relativo nella *Spagna* ferrarese:

Del campo ussì più d'una meça archata,
 ov'era un gran monton di pietra viva.
 Quando fu la Durlindana alevata,
 in su quel saxo un gran colpo feriva.
 Sì come fusse çiera l'à tagliata:
 non romper né piegar non la sentiva.
 Orlando disse: 'Bon brando fatato,
 più volte t'ò da força riguardato.
 E perché tu non torni a saraçini
 voreti rompere e niente posso'.¹²

A parte questo, nel *Morgante* Orlando in seguito si inginocchia, si confessa piangendo all'Arcivescovo Turpino, che gli dà l'assoluzione, e recita una lunga orazione, conclusa raccomandando a Dio Alda la bella e Carlo Magno. A quel punto su di lui scende l'arcangelo Gabriele il quale lo rassicura dichiarando che Dio esaudirà la sua preghiera e lo informa di essere stato mandato dal cielo per condurre la sua anima in paradiso.

Così Orlando si appresta alla dipartita dal mondo. Egli pianta la spada cruciforme nel terreno e vi si appoggia in modo da fare di essa la propria croce nel momento di rendere l'anima a Dio. Basterà rileggere le tre ottave che chiudono la scena:

¹² *Spagna ferrarese*, a cura di Gritti e Montagnani, p. 789.

Orlando ficcòe in terra Durlindana,
 poi l'abbracciava e dicea: – Fammi degno,
 Signor, ch'io riconosca la via piana;
 questa sia in luogo di quel santo legno
 dove patì la giusta carne umana,
 sì che il cielo e la terra ne fe' segno,
 e non senza alto misterio gridasti
 'Eli, Eli', tanto martir portasti. –
 Così tutto serafico, al ciel fisso,
 una cosa pareva transfigurata
 e che parlassi col suo Crucifisso.
 O dolce fine, o anima ben nata,
 o santo vecchio, o ben nel mondo visso!
 E finalmente, la testa inclinata,
 prese la terra come gli fu detto,
 e l'anima ispirò del casto petto;
 ma prima il corpo compose alla spada,
 le braccia in croce e 'l petto al pome fitto.
 Poi si sentì un tuon, che par che cada
 il ciel, che certo allor s'aperse al gitto;
 e come nuvoletta che in su vada,
 'In exitu 'Sraël' cantar 'de Egitto'
 sentito fu dagli angeli solenne,
 che si cognobbe al tremolar le penne.

(*Morgante*, xxvii. 152–54)

La solennità della morte di Orlando emerge in tutta la sua forza specie se confrontata alla grottesca uscita di scena del gigante da lui convertito alla fede cristiana e che gli era stato compagno in tante avventure. Morgante, l'eroe eponimo del poema, era morto, si ricordi, per un morsetto datogli al tallone da un granchio di mare, da lui sottovalutato al punto di farci sopra dell'ironia, eppure risultato alla fine iperbolicamente fatale (*Morgante*, xx. 50–51). Ma nel racconto della rotta di Roncisvalle la tonalità è, logicamente, tutta diversa.

Si osservi inoltre che nel caso di Orlando la postura del cadavere ha una sua importanza. Nel brano del *Morgante* or ora visto essa è completamente diversa rispetto a quella della tradizione francese. L'eroe infatti non rende l'anima a Dio disteso per terra. Come si è detto, Pulci lo fa morire nell'atto di un crocifisso, *inclinato capite*, con le braccia larghe sull'elsa della spada e il petto contro il pomo dell'impugnatura. Il poeta non lo dice esplicitamente, ma quell'Orlando che durante la sua confessione e davanti all'arcangelo era in ginocchio (*Morgante*, xxvii. 116. 2 e 133. 2) e che dopo si era rialzato in piedi per abbracciare Rinaldo e gli altri amici presenti

(*Morgante*, xxvii. 149. 4) noi dobbiamo immaginarcelo qui accasciato sullo spadone con le ginocchia flesse per potervi appoggiare in quella posizione. Inoltre è il narratore in prima persona che paragona esplicitamente la spada conficcata in terra con il 'santo legno', cioè con la croce, su cui morì Cristo e che, per giunta, sottolinea allusivamente il parallelo attribuendo a Orlando quel grido 'Eli, Eli' che anche Gesù aveva pronunciato prima di spirare e che i soldati romani avevano frainteso, secondo la testimonianza dei *Vangeli*, per l'invocazione del profeta Elia.¹³

Se si confronta questa sua rappresentazione della morte di Orlando con i modelli letterari che Pulci aveva probabilmente sotto gli occhi, l'originalità di cui dicevo risulta in tutta la sua evidenza. Nella *Spagna* ferrarese il paladino, salito sopra un rialzo del terreno, tenta invano di spezzare la spada; poi interviene un angelo disceso dal cielo che lo fa mettere seduto su una pietra e lo fa appoggiare alla spada stessa posta in verticale:

Orlando per l'affanno e per la sede
e per le gran percosse ricevute
presso era a morte, come udir potete.
L'angiol de Dio con perfecta salute
comunicolo con parole chete;
po' fe' seder el conte di vertute
in su quel saxo e la spada voltava,
la punta in terra, e su vi poggiava.
Cossì sedendo, apoggiato a la spada,
gli ussì l'alma del corpo, graciosa.
Cossì morì quel fior d'ogni masnada:
l'angiol de Dio ne la portò giogliosa.
Una più santa se trovaria rada,
perché la vita sua fu preciosa:
vergine, santo, pro', drito e servente,
di Christo amico et a Carlo ubidente.¹⁴

Pulci sembra aver desunto da qui il particolare di Orlando morto appoggiato a Durlindana e anche del rivolgere la punta della spada verso terra. Niente a questo riguardo si trova nella più lunga versione toscana della *Spagna* in rima, dove Orlando, suonato il suo corno fino a farsi scoppiare le vene del collo, muore sem-

¹³ Cf. Carrai, *Le muse dei Pulci*, in particolare pp. 137–38.

¹⁴ *Spagna ferrarese*, a cura di Gritti e Montagnani, pp. 790–91.

plicemente inginocchiato.¹⁵ Invece la scena era tale e quale anche nella redazione più lunga del cantare della *Rotta di Roncisvalle*:

Orlando per l'affanno e per la sete
e per le gran percosse ricevute
presso era a morte, come udir potete.
L'angiol di Dio con perfetta salute
comunicollo con parole chete;
po' fe' seder el conte di vertute
in su quel sasso e la spada voltava,
la punta in terra, e 'n su vi s'appoggiava.
Così sedendo, appoggiato a la spada,
gli uscì del corpo l'alma graziosa.
Così morì quel fior d'ogni masnada:
l'angiol di Dio ne la portò gioiosa.
Una più santa si trovaria rada,
perché la vita sua fu preziosa:
vergine santo, pro', dritto e servente,
di Cristo amico ed a Carlo ubidente.¹⁶

Che la rivisitazione dell'episodio da parte di Pulci abbia preso spunto da questo tipo di rappresentazione della morte di Orlando è sicuro. Non solo niente di simile è rintracciabile nel resto della tradizione letteraria ma, da quel che mi risulta, neppure nella tradizione iconografica. Inoltre sappiamo che anche per altri particolari Pulci si fondò sul testo della *Spagna* in rima.¹⁷

Altrettanto certo è che il poeta ha amplificato questa scena in direzione del paragone fra la spada e la croce, fra il cadavere del paladino addossato alla spada e la figura di un crocifisso. Si noti infatti che qui Orlando è seduto su un sasso, la spada è rivolta in basso con la punta in terra e lui vi si appoggia nell'atteggiamento di uno che è ormai privo di forze. Nella *Spagna* e nella *Rotta Durlindana* risulta invece semplicemente puntata, o appena infilata, in terra come conferma la scena dell'arrivo di Carlo nella gola di Roncisvalle, che trova Orlando ancora nella stessa posizione: 'Sedendo stava pogiato al suo brando: tra 'l pomo e l'elçe teneva le mani', secondo la *Spagna* ferrarese.¹⁸ Qui il paladino dunque è morto seduto e in quella

¹⁵ Cf. *La Spagna*, a cura di Catalano, III, p. 115.

¹⁶ In *La Spagna*, a cura di Catalano, III, p. 310.

¹⁷ Cf. Villoresi, *La letteratura cavalleresca*, pp. 129–30.

¹⁸ *Spagna ferrarese*, a cura di Gritti e Montagnani, p. 805.

postura è rimasto proprio perché è appoggiato, con le mani, sull'impugnatura e, col resto del corpo, alla lama puntata in terra. Stessa cosa nella *Rotta*, che dipende in tutto e per tutto dalla redazione ferrarese: 'Sedendo stava pogiato al suo brando: tra 'l pomo e l'else teneva le mani'.¹⁹ Nel *Morgante*, come si è detto, Pulci ottiene egualmente di far arrivare le spalle di Orlando all'altezza dell'elsa, ma in diverso modo, cioè facendolo inginocchiare (o accasciarsi sulla spada con le ginocchia piegate) anziché sedere, e così realizzando una postura più adeguata alla configurazione cristologica che egli persegue. Inoltre non gli fa mettere le mani sull'impugnatura, come nella *Spagna* e nella *Rotta*, bensì gli fa appoggiare le braccia sui due tratti orizzontali dell'elsa e il petto sopra il pomo dell'impugnatura ('ma prima il corpo compose alla spada, | le braccia in croce e 'l petto al pome fitto'), in modo che la sua figura somigli appunto a quella di un crocifisso.

Ogni dettaglio, insomma, nella reinterpretazione del *Morgante* viene sviluppato in maniera significativa e valorizzato in modo da contribuire meglio alla connotazione del cadavere di Orlando come immagine di un nuovo Cristo crocifisso. Si osservi ancora che mentre nei precedenti l'azione di rivolgere la punta della spada verso terra a mo' di puntello era assegnata all'angelo che viene in soccorso del paladino, Pulci la fa conficcare in terra direttamente da lui: 'Orlando ficcòe in terra Durlindana'. Il gesto ha lo scopo, come si è detto, di trasformare l'arma in un vero e proprio surrogato della croce e quindi di marcare la sospensione della sua funzione militare.

Viene a proposito, a questo punto, ricordare alcune osservazioni di Erich Auerbach in merito alla gestualità dei personaggi della *Chanson de Roland*, che valgono per tutta l'epica cavalleresca, specie carolingia: 'L'attimo scenico con i suoi gesti acquista tanta forza da diventare un modello morale; i vari stati della storia dell'eroe o del traditore o del santo a tal punto si concretizzano in gesti, che le scene acquistano il carattere di simboli o figure, anche là dove non è possibile comprovare nessun significato simbolico o figurale'.²⁰ Auerbach aveva certamente ragione. Nelle narrazioni epiche certi gesti s'impongono in quanto hanno un significato implicito, che va anche al di là di un sovrasenso generale o di un disegno prestabilito. Ed è appunto questo il senso del gesto in cui culmina, nel *Morgante*, l'avventura terrena di Orlando.

A tale proposito, bisogna segnalare anche un aspetto storico, legato alla cultura cavalleresca, che sembra essere sfuggito finora alla critica pulciana. Il gesto di Orlando infatti assomiglia molto a un rituale che all'interno del codice cavalleresco

¹⁹ Cf. *La Spagna*, a cura di Catalano, III, p. 322.

²⁰ Auerbach, *Mimesis*, I, p. 128.

rivestiva un significato preciso. Si prenda l'esempio del terzo cantare della *Reina d'Oriente* di Antonio Pucci, in cui il finto sposo della figlia dell'imperatore, sceso da cavallo, infigge la spada in terra per pregare Cristo di farlo morire prima che si scopra l'inganno, ossia la sua appartenenza al sesso femminile, e che sia punito perciò con una morte ignominiosa:

Piangendo po' ficcò in terra la spada,
e diceva, adorando a quella croce:
'Po' che di tormi la vita t'agrada,
priegoti, Cristo, con piatosa boce,
che la mi tolghi qui, sicch'io non vada
a morte sostener tanto feroce.²¹

Si evince anche da questo brano il fatto che conficcare la spada in terra aveva per il cavaliere anzitutto il senso di interrompere il proprio servizio di guerriero per pregare e secondariamente quello di abbandonare la *militia huius saeculi* per divenire esclusivamente *miles Christi*. Il gesto era dunque perfettamente simmetrico — anche nella portata simbolica, ovviamente rovesciata — rispetto a quello dell'estrarre la spada magicamente infissa nella roccia, che equivaleva, nel mito arturiano, ad una sorta di investitura divina di un cavaliere destinato a diventare re.

Ciò doveva essere noto anche a livello popolare dal momento che esattamente quello era stato il gesto emblematico compiuto da un santo allora molto venerato in Toscana: ovvero San Galgano. Nella seconda metà del XII secolo, per l'intervento miracoloso di san Michele arcangelo, questi, al secolo Galgano Guidotti, aveva posto fine alla sua vita di cavaliere violento per cambiare vita e divenire un pacifico eremita; e, poiché non aveva trovato legname per fabbricarsi una croce, se l'era fatta proprio piantando la propria spada nella terra o nella roccia del Montesiepi.²² Gli atti del processo di canonizzazione sono chiari in proposito: 'In terram pro cruce spatam fixit'. E la leggenda trecentesca in volgare che racconta la sua storia era altrettanto esplicita: 'si prese la spada ch'egli avea a llato e in luogo di croce sulla dura pietra la ficcò'.²³

Nella vicenda del santo cavaliere il gesto aveva una valenza inequivocabile e profonda, messo bene in chiaro da uno storico della cavalleria come Franco Cardini:

²¹ Pucci, *Cantari della Reina d'Oriente*, a cura di Motta e Robins, p. 83.

²² Basti qui il rinvio a Benvenuti, *La spada nella roccia*.

²³ In Cardini, *San Galgano e la spada nella roccia*, p. 106.

Una visione edificante e semplicistica del gesto di Galgano tende a darne ragione in termini di rifiuto, da parte del santo, sia della violenza istituzionalmente connessa al mestiere delle armi e quindi alla professione cavalleresca, sia delle cure mondane connesse alla famiglia, allo stato sociale, insomma a tutto quell'ambiente al quale la spada, come distintivo della dignità cavalleresca, apparteneva e del quale il giovane, pervenuto alla *conversio*, vuole disfarsi.²⁴

Dopo aver subito aggiunto che questa lettura è perfettamente legittima, Cardini puntualizza tuttavia che, a guardar bene, essa risulta superficiale dal momento che:

Non si tratta tanto di rifiuto della guerra e della violenza, quanto d'indicazione mistica, secondo il tessuto del discorso paolino relativo alle armi della luce e al gladio dello spirito.²⁵

L'infissione della spada in terra per san Galgano era stata dunque un gesto simbolico allusivo, più e prima ancora che alla rinuncia alle armi, alla scelta della vita spirituale e dell'ascesi mistica. Ma anche l'Orlando pulciano, compiendo un atto che è senz'altro da riportare a questo rituale cavalleresco, mirava ad evidenziare agli occhi del lettore che il suo martirio poneva fine al lungo combattimento terreno in difesa della fede per assurgere al cielo e continuare da lì la sua missione di buon cristiano. La sua conversione, è vero, non era quella di chi dismette la pratica cavalleresca per operare, pur sempre sulla terra, con le armi dello spirito, era però quella di chi l'abbandona per divenire egli stesso puro spirito. 'La perdita della spada', ha scritto ancora Cardini, 'o l'atto del disfarsene quando si sente che la vita sta giungendo al termine, è il sigillo dell'esperienza vitale dell'eroe'.²⁶ E quanto all'aura misticheggiante, si ricordi peraltro che Durlindana nella tradizione carolingia era insieme spada e reliquiario, dal momento che l'impugnatura si diceva conservasse al proprio interno alcune reliquie di santi e un brandello della veste della Madonna.

Non è facile stabilire se, nello scrivere la scena della morte di Orlando, Pulci avesse in mente proprio la storia di san Galgano oppure pensasse genericamente al rituale cavalleresco della spada infissa nel suolo. Quel che conta tuttavia è che il suo Orlando si pone, di fronte agli occhi del lettore, precisamente nei termini di un santo cavaliere o di un cavaliere che ha terminato il suo compito e si appresta a tornare alla casa del Signore. Che il suo gesto equivalga nella fattispecie anche ad

²⁴ Cardini, *San Galgano e la spada nella roccia*, pp. 77-78.

²⁵ Cardini, *San Galgano e la spada nella roccia*, p. 79.

²⁶ Cardini, *San Galgano e la spada nella roccia*, p. 81.

una sorta — per così dire — di disinvestitura conferma del resto la scena, che dal *Ronsasvals* era rimbalzata nei *Fatti de Spagna* e nelle varie redazioni della *Rotta di Roncisvalle*, accolta da Pulci nel racconto dell'arrivo di Carlo Magno sul luogo della battaglia: cioè il miracolo di Orlando che risorge momentaneamente per restituire all'imperatore la spada con la quale l'aveva creato cavaliere.²⁷

Piantando in terra Durlindana, insomma, anch'egli segnava il compimento della sua esperienza terrena per divenire alfiere di una milizia ormai tutta celeste. Per giunta egli appoggiava le braccia sopra l'elsa e il petto sul pomo come se Durlindana fosse stata la sua croce, reclinando la testa al pari di Gesù morente, in modo da configurare il proprio martirio come quello di un *alter Christus*. La sua morte diventava, nella reinterpretazione di Pulci, una specie di piccola sacra rappresentazione della Passione inclusa nella narrazione della tragedia di Roncisvalle; e Pulci dava prova così di saper interpretare la sacralità di quel sacrificio meglio di qualunque suo predecessore. Una tale apoteosi da un lato doveva risultare particolarmente gradita al gusto della pia committente del poema — Lucrezia Tornabuoni madre del Magnifico — dall'altro doveva essere in piena sintonia sia con la politica filofrancese della Firenze medicea sia con l'antislamismo diffuso nell'Italia del Quattrocento all'indomani della presa di Costantinopoli da parte dei Turchi e del fallimento della crociata propugnata da Pio II: gli stessi sentimenti cioè che sempre a Firenze avevano animato la stesura della *Vita Caroli Magni* di Donato Acciaiuoli.

Naturalmente, anche a prescindere dalla questione della sua pretesa miscredenza o eterodossia, Pulci non era comunque un poeta religioso. Il suo scopo sarà stato probabilmente quello di compiacere al gusto e alle aspettative della Tornabuoni e di Lorenzo, ma egli aveva — lo sappiamo — estri e stile suoi propri. Pur nella rivisitazione di una materia canonica e così solenne non poteva che esprimere la propria personale vena poetica, senza rinunciare a sfruttare ogni appiglio che la situazione gli porgeva per dare una riscrittura dell'episodio che fosse la più originale e affascinante possibile.

Tale inventiva trovò modo di esplicitarsi ancora una volta al momento di raccontare l'atto finale dell'episodio luttuoso. Il sacrificio di Orlando non era disgiunto da quello dei suoi soldati. La scena dell'arrivo di Carlo sul campo di battaglia si avvale in effetti di un particolare di grande effetto, che già nella *Spagna* serviva all'anonimo autore per distinguere nella carneficina i buoni dai cattivi. Basterà qui vedere due ottave della redazione toscana di quel poema:

²⁷ Strologo, *La 'Spagna' nella letteratura cavalleresca italiana*, pp. 219–22.

Gittossi Carlo Mano ginocchioni,
 alzò le mani al ciel con riverenza,
 Iddio pregando con divozione
 che dimostrasse vera speranza
 de' morti tanti di quella legione,
 qualunque in Giesù ave credenza,
 e così Carlo, quand'ebbe adorato,
 fu per lui tal miracolo mostrato.
 Tutti i morti cristian si fur voltati
 col viso in suso e la croce sul petto,
 e Carlo comandò che ragunati
 fussino insieme e, com'egli ebbe detto
 tutti i Cristian per la valle trovati
 fur ragunati con amor perfetto.
 E così ragunati i cristian tanti,
 fecesi strida e dolorosi pianti.²⁸

Come si vede, il miracolo richiesto a Dio da Carlo Magno si verifica e i cavalieri cristiani possono riconoscere i loro morti i cui cadaveri si voltano tutti verso l'alto dei cieli, mentre quelli dei musulmani si girano tutti verso la terra, sede dell'inferno e del demonio. Questo suggestivo dettaglio non poteva non essere sfruttato da Pulci, nel cui disegno la separazione invocata da Carlo viene per giunta a completare e avvalorare l'insistita allegoria della strage come giudizio universale:

e disse: – O Signor mio, fammi ancor degno,
 fra tante grazie che tu mi concedi,
 ch'io ricognosca in qualche modo o segno
 la gente mia, che quaggiù morta vedi,
 ch'io non so dove io sia né donde i' vegno;
 e come in Giusaffà, le mane e' piedi
 e l'altre membra insieme accozza, e mostra
 per carità qual sia la gente nostra. –
 E poi che furon nella valle entrati,
 trovaron tutti i cristian c'hanno insieme
 i membri appresso e i volti al ciel levati,
 perché questo era d'Adamo il buon seme.
 O Dio, quanti miracoli hai mostrati!
 Quanto è felice chi in te pon sua speme!
 E tutti i corpi di que' saracini
 dispersi son, co' volti a terra chini.

(*Morgante*, xvii. 210–11)

²⁸ *La Spagna*, a cura di Catalano, III, pp. 125–26.

Si noterà che nella riscrittura pulciana di questo particolare narrativo l'inserimento dell'accento esplicito alla valle di Giosafat sottolinea consapevolmente la reinterpretazione in chiave escatologica che contribuisce ad enfatizzare la glorificazione del famoso paladino. Ma la morte di Orlando offrì a Pulci anche lo spunto per un brillante *exploit* a conclusione di una scena tanto commovente. Mentre si odono echeggiare sulla salma del paladino salmi e melodie angeliche, il poeta introduce un'altra trovata di grande effetto facendo trasformare l'anima del paladino in una candida colomba:

Poi si sentì come un rombar di fromba,
e pareva di lungi una farfalla:
ecco apparire una bianca colomba,
e posossi a Turpino in su la spalla,
a Rinaldo, a Terigi, a Ricciardetto:
or qui di gaudio ben traboccò il petto!
Donde Turpino oppinion qui tenne
che questa fusse l'anima d'Orlando,
e ch'è la vide con tutte le penne
in bocca entrargli veramente, quando
Carlo quel dì poi in Runcisvalle venne
e che e' richiese l'onorato brando:
e bisognò che Orlando vivo fossi,
ché innanzi a lui ridendo inginocchiassi.

(*Morgante*, xxvii. 158. 3–159. 8)

La colomba, che in lontananza si può scambiare per una farfalla, si posa sulla spalla dei superstiti a significare il grande affetto del paladino per loro. La sua identificazione con l'anima del defunto Orlando è certificata dal personaggio di Turpino, sicuro — dice Pulci — di averla vista rientrare nella sua bocca più tardi, al momento in cui Carlo arrivò con l'esercito a Roncisvalle. L'invenzione dà modo così al poeta di inserire anche il rapido accenno, di cui si è detto, al miracolo della temporanea resurrezione di Orlando. Quel che più interessa mettere in rilievo non è solo lo scarto di tipo fantastico che si innesta sullo schema patetico tradizionale: è soprattutto l'innegabile effetto comico prodotto nel lettore dall'immagine della colomba che rientra nella bocca del paladino per rianimarlo e far sì che egli restituisca Durlindana a Carlo Magno. Anche se il particolare non muta affatto una scena di tono grave in un episodio eroicomico, come erano le morti di Margutte e di Morgante stesso, l'aggiunta dell'anima che abbandona la salma di Orlando in forma di colomba e poi temporaneamente vi rientra costituisce una accattivante trovata, la quale potrà anche avere un significato allusivo alla pace definitivamente acquisita e

allo Spirito Santo che prende in consegna l'anima del paladino, ma è da intendere prima di tutto come espediente poetico volto a sedurre il proprio pubblico. In simili dettagli e voli d'ingegno stava del resto la peculiarità dell'arte poetica di Pulci e la sua capacità di riproporre in forme brillanti una materia narrativa scontata come era quella della rotta di Roncisvalle.

Bibliografia

Fonti primarie

- Bracciolini, Poggio, *Facezie*, con un saggio di Eugenio Garin, introduzione, traduzione e note di Marcello Ciccuto (Milano: Rizzoli, 1983)
- La Chanson de Roland*, édition critique par Cesare Segre, nouvelle édition refondue (Genève: Droz, 2003)
- La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV*, edito e illustrato da Michele Catalano (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1940)
- Le Roland occitan*, édition avec traduction de *Ronsasvals*, *Roland à Saragosse*, par Gérard Gouiran en collaboration avec Robert Lafont (Paris: Union générale d'éditions, 1991)
- Li fatti de Spagna*, testo settentrionale trecentesco già detto 'Viaggio di Carlo Magno in Spagna', a cura di Ruggero M. Ruggieri (Modena: Società editrice modenese, 1951)
- Pucci, Antonio, *Cantari della Reina d'Oriente*, edizioni critiche a cura di Attilio Motta e William Robins (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 2007)
- Pulci, Luigi, *Morgante e Lettere*, a cura di Domenico De Robertis (Firenze: Sansoni, 1962)
- Spagna ferrarese*, a cura di Valentina Gritti e Cristina Montagnani (Novara: Interlinea, 2009)
- Turpini Historia Karoli Magni et Rotholandi*, texte revue et completé d'après sept manuscrits par Ferdinand Castets (Paris: Maisonneuve et C., 1880)

Fonti secondarie

- Auerbach, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia (Torino: Einaudi, 1964)
- Benvenuti, Anna, *La spada nella roccia. L'epopea eremitica di Montesiepi* (Firenze: Mandragora, 2004)
- Cardini, Franco, *San Galgano e la spada nella roccia*, con un testo volgare inedito del XIV secolo a cura dell'autore (Siena: Cantagalli, 1994)
- Carrai, Stefano, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci* (Napoli: Guida, 1985)
- Carrai, Stefano, 'Luigi Pulci. Morgante', in *Letteratura Italiana Einaudi*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Le opere*, I, *Dalle origini al Cinquecento* (Torino: Einaudi, 1992), pp. 769-89

- Decaria, Alessio, 'Una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del Morgante', in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli (Lecce: Pensa, 2012), pp. 299–339
- Orvieto, Paolo, *Pulci medievale. Studio sulla poesia fiorentina del Quattrocento* (Roma: Salerno Ed., 1978)
- Strologo, Franca, *'La Spagna' nella letteratura cavalleresca italiana* (Padova: Antenore, 2014)
- Villoresi, Marco, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto* (Roma: Carocci, 2000)

LUIGI PULCI AND THE INVENTION OF RENAISSANCE IRREVERENCE

Linda L. Carroll

O ver the course of the fifteenth and sixteenth centuries, some European thinkers and men of letters, at first largely in Italy and then elsewhere, moved increasingly away from God-centred views of life and toward ones that depersonalized the notion of the divine, relegating it and eschatological considerations *tout court* to a marginal or even non-existent role in human life. Their views, although probably participating to some extent in a (mostly submerged) continuum from those of classical thinkers, grew largely from renewed contact with classical texts and information about newly discovered cultures. Such thinkers expressed their views in their own texts, which circulated among publics of varying natures and numbers. The development co-occurred with important changes in economic and political life, peaking in Italy in the early sixteenth century as the disruption of social and political authority caused by the Italian Wars compounded the drastic reduction in wealth caused by the displacement of trade to the Atlantic. The wars' conclusion witnessed the reimposition of hierarchical social structure as the Holy Roman Emperor consolidated control over large parts of the peninsula and the reimposition of traditional belief systems as ecclesiastical reform began to take shape, but with a tail of freer thinking that

Linda L. Carroll (lincar@tulane.edu), Professor of Italian at Tulane University

Luigi Pulci in Renaissance Florence and Beyond: New Perspectives on his Poetry and Influence, ed. by James K. Coleman and Andrea Moudarres, CURSOR 29 (Turnhout: Brepols, 2017), pp. 181–208.

BREPOLS  PUBLISHERS

10.1484/M.CURSOR-EB.5.114124

lasted another century. The movement would eventually re-emerge in the late eighteenth century.¹

The de-divinizing trend first developed in Epicurean thought, reaching its most radical form in the thought of Lucretius. In his *De rerum natura*, he posited that all life was made up of minute particles that followed certain physical laws except for unpredictable instances of 'swerve'; that humans had free will and that they should exercise it by exploiting the 'swerve' and following the pleasure principle; that the soul died with the body; and that the gods were detached from human life. Various Epicurean texts, including a small number of copies of the *De rerum natura*, were known during the Middle Ages, whose thinkers also had available to them references to Epicurean thought in the works of other classical and patristic authors.²

As has been noted by scholars of Lucretian reception, Dante devotes Canto x of his *Inferno* to the Epicureans, whose punishment for denying the immortality of the soul is to have the soul sealed into a tomb for all eternity. Perhaps because denial of immortality is the only feature of Lucretian-Epicurean thought mentioned by Dante, analysis by scholars of Epicureanism of the canto has not penetrated more deeply. A close reading yields additional information of interest. Dante speaks with two of the entombed, Cavalcante dei Cavalcanti, the father of his friend Guido (vv. 40–51), and Farinata degli Uberti, who gives an account of his fellow-condemned (vv. 118–20). Farinata puts their number at over a thousand, naming Frederick II and 'the Cardinal' (usually identified as Ottaviano degli Ubaldini). Farinata's silence regarding the names of others may indicate that the thousand included additional prominent figures who had not made their philosophical inclinations publicly known, perhaps for fear of reprisal. While the lack of further names limits what can be known about the derivation and shape of such views, the four figures who are named reveal some important features. Frederick II, the Holy Roman Emperor known by the sobriquet *Stupor mundi*, was famed for the brilliance and eclecticism of his court in Palermo, to which he drew a wide array of intellectuals, notably Arabic scholars of ancient Greek thought.³ The Empire was also a pres-

¹ In addition to the bibliography cited below, see the overview of the role of Lucretius and his *De rerum natura* offered in Greenblatt, *The Swerve*; for other perspectives on some important issues, see also Strier, *The Unrepentant Renaissance*.

² Brown, *The Return of Lucretius*, pp. vii–xiii, 1–4.

³ Haskins and Lockwood, 'The Sicilian Translators'; Haskins, 'Science at the Court of Emperor Frederick II'; Setton, 'Byzantium and the Italian Renaissance'. Dante may have also given a low profile to the mass of Epicureans to distance his own support for the worldly authority of the emperor from their Epicurean beliefs.

ence in the lives of the others named. Ubaldini, Farinata, and Cavalcante were not only Epicureans but Ghibellines. The consistency of the combination seems more than casual, especially in light of the writing of the *Defensor pacis* advocating the separation of temporal and religious authority by another imperial partisan and Dante's contemporary, Marsilio da Padova.⁴ Dante seems to be indicating that among those who saw the emperor as the supreme earthly authority was a group who saw earthly life as the only one available to humans. Another feature shared by the named Epicureans is their belonging to aristocratic families of the imperial feudal system that had already developed a patrilineal form and identification, demonstrated in their surnames.⁵ This element seems to inform Farinata's challenge of Dante when he asks the identity of his ancestors. In a system devoid of a creating God, ancestors were the chthonic gods who created their issue and endowed them with social status.

Dante's figures may have been forerunners of the 'shift in attitude in the course of the fourteenth century' noted by Alison Brown. An important development in the shift was the more favourable view of Epicurean thought expressed by Giovanni Boccaccio, who sought to correct the perception of Epicurus's dedication to pleasure by underlining his emphasis on 'friendship and moral probity'.⁶ The timing of the development corresponds with the views of Victor Turner, who theorized that the move from agriculture to commerce and early manufacturing that first occurred in Italy around this time catalysed the departure from earlier, fixed, God-centred verities in the cultural sphere. His views were applied to the *Decameron* by Joy Potter.⁷

Studies of the history of Epicurean reception in Tuscany have begun to include considerations of reception in other regions, a promising area for future scholarship. Padua, which fostered not only Marsilio's treatise but also Pietro d'Abano's expression of scepticism concerning miracles in the early fourteenth century, hosted the university most dedicated to the study of ancient Greek philosophy, including Epicurean thought, and its later interpreters, especially Averroes and Avicenna.⁸

⁴ Marsilius of Padua, *Defensor pacis*, ed. and trans. by Brett.

⁵ Herlihy and Klapisch-Zuber, *Tuscans and their Families*, esp. pp. 342–60.

⁶ Both quotations from Brown, *The Return of Lucretius*, p. 3; Baranski, 'Boccaccio and Epicurus'.

⁷ Turner, 'From Liminal to Liminoid'; Potter, *Five Frames*; Ashley, *Victor Turner*.

⁸ Of the vast scholarly literature on philosophy at Padua, only a few, indicative studies will be cited here: *Atti del XII Congresso Internazionale di Filosofia*, Vol. 9; Randall, *The School of Padua*; Schmitt, *A Critical Survey*; Schmitt and Piaia, *La presenza*; Poppi, *Saggi*; Poppi, *Scienza*; Kessler, 'Alexander of Aphrodisias'; Mahoney, *Two Aristotelians*.

Because of the prominence of Padua's medical faculty, interest focused on the material world. Prominent among the philosophers studied in addition to Aristotle was Alexander of Aphrodisias, whose views resembled those of Lucretius. Epicurean influence was significant enough in Padua by 1400 that the ecclesiastic Francesco Zabarella was moved to combat it with his treatise *De Felicitate*.⁹ During Cosimo il Vecchio's residence in Venice while in exile (1433–34), he established connections with Venetian families through which humanistic learning, including that developed in Padua, would continue to flow during the following generations.¹⁰

By that time, Poggio Bracciolini had rediscovered a manuscript of Lucretius's *De rerum natura*. Subsequent to Cosimo's return to Florence, Poggio copied the manuscript and began to make Lucretian thought known to learned circles. By the middle of the century, Marsilio Ficino, the son of a doctor, and other Florentine intellectuals around the Medici became enthused about Lucretius's text as a 'guide to happiness and freedom from fear', especially fear of death.¹¹ While Ficino was dissuaded from this interest, apparently by his clerical status, others, signally Bartolomeo Scala, furthered it. Scala assisted with the translation of the Greek manuscripts belonging to Cosimo il Vecchio and wrote new works. A number of these were in the form of the dialogue, which had the virtue of allowing various points of view to be explored and then prudently disavowed or vanquished. In one of them, Cosimo as a character, in speaking about mourning for the death of his son, put forth Lucretian views; however, the dialogue concludes with an assertion of a Christian approach. In another dialogue, Scala set forth the notion that there is a law common to human nature, which permits the good ruler to modify his use of specific laws according to circumstances. As Brown notes, 'The relevance of this Platonic argument for allowing the good man freedom to rule flexibly — in contrast to Aristotle's preference for laws to act as a constraint — is obvious, since at the time the Medici were flexibly adjusting the laws to increase their power'.¹² The opposite perspective was put forth by the character of Bernardo Machiavelli, who pointed out that familiarity with various cultures shows that there is no universal law. Such conflicts between different systems of law, Bernardo says, demonstrate the need for written laws, which in human history are attributed to the divine.

⁹ Mercer, *The Teaching of Gasparino Barzizza*, p. 103.

¹⁰ Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, esp. pp. 7, 18–19, 202; Paschini, *Domenico Grimani*; Rigo, 'Donà, Girolamo', esp. pp. 743–45, 750.

¹¹ Brown, *The Return of Lucretius*, p. 17; the account that follows summarizes some points of pp. 16–41.

¹² Brown, *The Return of Lucretius*, p. 28.

Later, after Lorenzo had assumed leadership and Lucretian views had fallen from fashion, Scala, still part of the Medici circle, included in several works, among them a letter sent to Lorenzo, the humanistic notion, compatible with the mortality of the soul, that literary writings offer the best prospect for immortality.

Luigi Pulci, born in 1432 into a family of ancient lineage but impoverished condition, seems to have begun his literary career on the commission of Matteo Castellani, who apparently introduced him to the Medici circle. The complexity of the relationship of nobles such as Castellani and the Pulci to the Medici is evoked by Alessio Decaria, who notes that despite an equivocal or even hostile attitude on the part of the old noble families to the recently-arisen Medici, their very decline obliged them to seek the patronage of the newly wealthy, powerful family.¹³ Pulci's most famous work, the Carolingian-inspired comic epic *Morgante*, was commissioned by Lorenzo's mother Lucrezia Tornabuoni in about 1461. Again Alessio Decaria illuminates the context as going beyond Charlemagne's status of defender of Christendom and of Florence to Lucrezia's interest in religious works, the importance of the French royal house to Medici fortunes (because of the unusual power then wielded by France as the first unified state on the Continent), and contemporary efforts to organize a crusade (in the wake of the Ottoman conquest of Constantinople).¹⁴ According to Franca Brambilla Ageno, who details the stages of the poem's composition and printing, a first edition of twenty-three of the twenty-eight cantari was printed in Florence before November of 1478. While the twenty-third cantare involves a small Christian victory, the poet concludes it with the announcement of a further poem and of the tragedy that it will recount. The first surviving dated complete edition of the poem was printed in Venice in 1482, with a perhaps slightly earlier one printed in Florence.¹⁵ The poem's subject matter and extensive scope, including magic and both mythical and pagan characters, allowed Pulci the expression of an array of positions on religious issues. While the superiority of Christian views was redeemed by the defeat of certain non-Christian characters or their conversion, including that of the title character, a pall was cast over the entire issue by the known historical outcome, the rout of the Christians and the killing of their hero Roland, attributed in the literary tradition not only to

¹³ See Decaria, *Luigi Pulci*; Decaria, 'L'esperienza'. The work here also draws on De Robertis, *Storia del 'Morgante'*; Orvieto, *Pulci medievale*; Carrai, *Le muse dei Pulci*.

¹⁴ See especially Decaria, 'L'esperienza', pp. xii–xiv.

¹⁵ Ageno, 'Nota critica al testo', pp. 1117–20. Ageno's noting of the winter 1480–81 publication of the Margutte episode opens the intriguing possibility of its use as a performance piece at Carnival, possibly in the 'Wild Man' tradition.

the battle prowess of the 'Saracens' but to their success in planting a double agent close to the aging Charlemagne, who failed to recognize the agent's true identity despite many warnings.

The issue of irreverence emerges more clearly in several sonnets that Alessio Decaria locates within the literary and larger rivalries of dependents of the Medici: on one side Pulci and Matteo Castellani and on the other Matteo Franco and Marsilio Ficino.¹⁶ As Decaria notes, by the time the rivalry had reached an acute stage, Pulci and Castellani had been eclipsed within the circle by Lorenzo's move away from his youthful support of the characteristic local culture of humour that Pulci typified and toward the dignified system of thought with much larger rulership ambitions developed by Ficino. Pulci responded by launching several pugilistic sonnets at Ficino denouncing his hypocrisy, works apparently intended only for the Medici circle.¹⁷ They included the famous one with this description of the soul: 'L'anima è sol, come si vede expresso, | in un pan bianco caldo un pinocchiato, | o una carbonata in un pan fesso' ['The soul is only, as you can immediately see, | like a pinenut in a warm, white loaf of bread, | or some barbecued meat in a split loaf'].¹⁸ Exploiting Pulci's increasing cultural and geographic distance from the Platonizing members of Lorenzo's circle, Franco apparently communicated to a broader public, including Lorenzo himself, the irreverent sonnets and some fun that Pulci had made orally of the Platonic Academy and possibly of Lorenzo as its patron. Ficino and Franco prolonged the conflict with an onslaught of texts emphasizing the low register of Pulci's language and themes and accusing him of unbelief.

The conventional view of Pulci's unbelief sprang from these writings and the doubt that he had expressed about miracles in 1473. However, the common view that his irreverence was the cause of his departure from Florence has been disproved by scholars demonstrating that his brother's bankruptcy forced him to seek work elsewhere.¹⁹ He and his fellow poet-in-arms, Bernardo Bellincioni, found a place at

¹⁶ Decaria, 'I sonetti extravaganti', pp. xli–lxxvii; 'Descrizione delle testimonianze', pp. lxxix–cxxx; 'Nota ai testi', pp. cxxxi–ccxxii in Pulci, *Sonetti extravaganti*, ed. by Decaria.

¹⁷ Decaria, *Luigi Pulci*, pp. 119–21; Decaria, *Sonetti extravaganti*, pp. 67–76.

¹⁸ Pulci, *Sonetti extravaganti*, p. 78, translation mine; see pp. 77–80 for the three irreverent sonnets. Further references will be to this edition. Recently scholars have seen a greater or lesser contribution of Pulci's friend Benedetto Dei to the sonnets: Orvieto, 'Uno "scandalo"': Polcri, *Luigi Pulci e la chimera*, pp. 37–66. However, Decaria, *Sonetti extravaganti*, esp. pp. 68–76, who has studied them most closely, while agreeing that Dei contributed to their composition, adduces important reasons for regarding their principal author as Pulci.

¹⁹ Polcri, *Luigi Pulci e la chimera*, pp. 23–35.

the Sforza court in Milan, where Pulci soon entered the service of Sforza's nephew, the great *condottiero* Roberto da Sanseverino. Letters from Lorenzo to Pulci show that the poet was making efforts to recruit Sanseverino to Florentine service on Lorenzo's behalf.

What the sonnets may reveal about Pulci's religious views remains much in discussion. Paolo Orvieto describes them as 'un ennesimo sperimento letterario in senso parodico' ['an nth literary experiment in parody'] born of the *burchiello* tradition and of the tradition of mocking the tedious philosophical debates in Florence among those learned in Greek.²⁰ Decaria similarly ascribes the sonnets to 'uno scontro culturale' ['a cultural conflict'] that opposes poetry to philosophy and comedy to Platonism.²¹ He joins other Pulci scholars who view them as criticisms of hypocrisy, especially in Ficino, rather than expressions of unbelief.

A closer look at the meaning and use of *spirito folletto* in Pulci's work opens the possibility of a different interpretation. As Charles Dempsey demonstrated, the *spirito folletto* was a classical figure revived especially in early-fifteenth-century Florence.²² The most extended passage of Pulci's work concerning such figures occupies stanzas 160–61 of the twenty-fifth cantare of the *Morgante*. In stanzas 158–59 it is clarified that the *spiriti folletti* are the fallen angels, who draw men into sin and thus eternal damnation by exploiting their preference for esoteric knowledge over ethical behaviour in their quest for salvation. This exploitation, moreover, is based on lies. The *Morgante's* definition, applied to another occurrence in the sonnet *Io ho veduto questi Venitiani* 'tanto ch'io credo a Benedecto Dei | che noi sian tucti spiriti folletti' ['such that I believe with Benedetto Dei | that we all are *spiriti folletti*'] (Sonetto I. vv. 11–12), seems to reveal that Pulci is saying that at least he and his friend Dei or also the Venetians whom he has just cast as liars or even potentially all humans are *spiriti folletti*, thus irrevocably damned.²³ Such an interpretation, harsh as it is, would save the truth value of the Bible, the immortality of the soul, and the importance of works to eternal salvation, while doubting the ability of humans to perform such works. His sonnets enjoyed numerous manuscript copies and were published for the first time in Venice in 1472.²⁴ During a journey when he happened to be passing through Padua, Pulci died and was buried there. It has

²⁰ Orvieto, *Pulci medievale*, pp. 183–243, quotation p. 227.

²¹ Decaria, 'L'esperienza', p. xxviii.

²² Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, p. 63.

²³ Pulci, *Sonetti extravaganti*, ed. by Decaria, p. 8.

²⁴ Decaria, 'Descrizione', pp. lxxx–cviii.

long been held that, being considered a heretic, he was buried in unconsecrated ground. Decaria cautions, however, that the first report of such a burial dates to the sixteenth century and could be a later assertion.²⁵

In the same and subsequent years, divine providence, the (im)mortality of the soul, and the role of the material world were energetically debated at the University of Padua, where they largely involved adherents of Averroism and those reviving the work of Alexander of Aphrodisias. Of the many participants, who included important figures such as Girolamo Donà (who obtained his university degree in 1478), the most famous was Pietro Pomponazzi, author of the controversial 1516 *De immortalitate animae* and active until his death in 1525.²⁶ As many scholars have noted, during the late fifteenth through early sixteenth centuries, many thinkers vacillated in their beliefs, moved toward new ones and then stepped back from them, espoused varying beliefs at different points even of the same work, and expressed different views to different audiences. Before the Reformation, the distinction between orthodoxy and heterodoxy was not as sharply drawn as after, nor were heterodox positions so highly codified; mutability was a feature of philosophical and religious life of which the post-Reformation world has lost sight. To quote Martin Pine, 'Pomponazzi's vacillation between determinism and free will is an illustration of that fundamental duality in Renaissance thought so brilliantly described by Cassirer'.²⁷ Pulci's own modulations were written in a comic spirit that allowed the exploration of forbidden ideas, with a 'just kidding' disclaimer.

Increasing detachment from traditional certainties could not have occurred without a receptive climate. Why was it so in the fifteenth century when it had not been earlier? Why were Florentines and other Italians of that period so intent on finding aids to happiness and freedom from fear? Decaria rightly puts the literary moment in the broader context of developments in the social and political spheres, noting that Florence was then sliding from the centre to the periphery. Indeed, all of Italy over the course of the fifteenth century was suffering the breakdown of the certainties of life: who was in charge, how life was to be lived, how money was to be made and how much of it, what constituted the geographical and human world. The trade that had been the basis of so many Italian fortunes first declined and then moved to the Atlantic with the consequent loss of banking, local production

²⁵ Decaria, 'L'esperienza', p. xxxvii.

²⁶ The scope of the present work does not permit an exploration of this topic; in addition to the works cited in note 8, see Pine, *Pietro Pomponazzi*.

²⁷ Kessler, 'Alexander of Aphrodisias'; Celenza, 'Late Antiquity and Florentine Platonism'; Pine, *Pietro Pomponazzi*, p. 341.

shifted from artisanal to proto-manufacturing, agriculture moved from long-term *livelli* to share-cropping.²⁸ At the same time the rising nation states invaded and took control of the Italian peninsula, depriving local aristocracies of their autonomy. As frequently happens with cultural developments, and especially the move from reverence to irreverence, which could be and has been argued to be the crucial development in Western culture, there was not a simple, linear, uniform progression. Instead one finds a vast range of positions, many stops and starts, returns, palimpsests, and *pentimenti* (applying the art historical term to intellectual processes). For Italians it was complicated by the fact that the only institution capable of providing an adequate substitute for the power and income they were losing in the civic sphere was the Church, the first true empire of the early modern world, which before Luther's break held religious sway over all of Christendom. Medici ambition impelled the family to follow the new centre, Catholic Rome.

In the Serenissima Repubblica as well as in Florence, attention to religious and philosophical matters was not limited to those engaged in formal intellectual activities. The illegitimate son of a university official who became an actor and playwright, and who was among the most active in exploring the vitality of popular culture and critiquing the pretences of learned culture, drew upon a vein of popular entertainment for a colourful exploration of the immortality of the soul. The playwright was Angelo Beolco, known as Ruzante from the character that he created and played, and the episode occupies a large part of Act v of his *Betia*.²⁹ The scene is based on a commonplace in the *buffonesco* tradition, the comic depiction of the Inferno and its denizens, especially recently deceased local figures. The character Nale, acted by Marc'Aurelio Alvaroto of the noble family of Paduan law professors and Beolco's long-term stage partner, plays a joke on his wife by purporting to be speaking from the Inferno. He has been taken there by the devil after being killed by his friend and rival in love, Zilio (the name of the Ruzante character in this play). He affirms that the soul continues to live and emote after death, and to suffer from the punishments meted out in the Inferno. Blaming her for his plight, he warns that she will join him. After describing the soul's pain in leaving the body through the mouth, he comforts her with the observation that she will not feel it because her soul will issue from a large opening in her nether regions. His wife asks him exactly how the soul can live and feel in the afterlife if it is like smoke or wind

²⁸ For trade see especially Lane, *Andrea Barbarigo*; for the banking that depended on it, see esp. Mueller, *Money and Banking*, Vol. 2 *The Venetian Money Market*.

²⁹ Beolco, *Teatro*, pp. 457–79, vv. 663–1036. Unless otherwise specified, further references to Beolco plays will be to this edition.

as they say, and how, being thus so light, it does not rise but instead descends when it is condemned to the Inferno. Nale answers that it is dragged there by force. After he gives a description of the damned corresponding largely to Dante's depiction of the devils (*Inferno*, XXI, XXII), his wife asks about her old employer, a famed Venetian courtesan, and the other prostitutes. He describes their fights and then expands on the number of the soldiers there for abusing the peasants (in the wars of the League of Cambrai, 1509–17) whom God has now delivered up to the peasants for punishment. Moreover, a famous traitor to the Republic, Soncin Benzon, stinks up the place because his execution by the humiliating method of hanging upside down made his soul exit through his anus. But the figure who makes everyone quake with fear is the buffoon Domenego Taiacalze, who nonetheless diverts them all with the continued practice of his trade.³⁰

A further step was taken in the *Moscheta*, as Nicoletta Pazzaglia has recently shown, as Beolco converted the humanistic convention of the debate between the rational self and the desiring self into one between the survivalist self (Ruzante) and the demonic self that, bewitched by love, is driven to destroy (Alvaroto as Menato who, in the speech that opens the play, says he was generated when Satan combed his tail). The demonic character, however, being capable of action, achieves control over the others and resolves their conflicts to his advantage. And he does so, as he says, by remaining faithful to his nature rather than by attempting to remake it. His weaker counterpart Ruzante, who enunciates a Christian moral code, passively accepts this domination as the price of survival and of remaining a member of the characters' small society.³¹ In the subsequent *Fiorina*, Beolco adopts the aggressive character type as his own, defeating a rival who is compared to Roland (III. 2). However, he did not adopt its demonic aspect thus not breaking definitively with the Christian tradition while yet embracing a nature-based code of conduct based on enlightened self-interest, one in continuity with that of animal life but supervised by human reason. Beolco uses the verb form *sburir* (to pop out) only twice: a hound's popping out of a hiding place to catch its prey (*Lettera all'Alvarotto*) and Ruzante's doing so to kidnap Fiore.

Beolco's father had spent his adult life within the University of Padua, earning both an arts and a medical degree and being elected *priore* numerous times. He was also close to early reformers, and possibly acquainted with Erasmus. Angelo's engagement with the contemporary philosophical and theological debates in Padua

³⁰ See Lovarini, 'La Betia', pp. 293–317, esp. 294–96.

³¹ Pazzaglia, 'Ruzante e la Maschera', esp. pp. 36–37; Pazzaglia, 'Angelo Beolco'.

and Venice is evident in numerous works.³² In the *Betia* scene he is, on the surface at least, expressing Catholic orthodoxy concerning the immortality of the soul with its link to infernal punishment as just deserts for sin, sin being clearly defined as harm to others. There are many likely reasons for the stance: questions of fairness, equity, and merit are central to his works in general. In addition, his exclusion as illegitimate son from a share in his father's shrinking inheritance spurred a search for patronage, whose most likely providers, the sponsors of his performances in Venice, belonged to patrician families seeking to replace declining commercial income with lucrative ecclesiastical benefices. Prominent among them were Marco and Francesco Corner (Cornaro), brothers who were both cardinals, and their brother-in-law Cardinal Francesco Pisani. In the event, the one whose household Angelo joined was Alvise Cornaro (a non-patrician not known to be related to the cardinals), whose large fortune in real estate was based on acquisitions made by his clerical uncle.³³

But was there more than superficial adherence to Catholic doctrine in the play? Might Beolco have been saying that hell was just another fun theatrical fiction and the immortality of the soul a big joke that we play on others, as Nale did on his wife, to get them to do what we want? Did Pulci's literary works influence Beolco, did the two independently share certain literary tastes, or were both the case? Both writers cultivated a connection with Virgil as a prestigious literary figure who united a genuine interest in rural life and expression with far more sophisticated forms and as a courtier dependent on patronage at the transition from a republic to an empire. Beolco's manifestation of his interest is either disguised (the name and the figure 'Zilio', played by Beolco in *Betia* and Alvaroto in the *Pastoral*, bears some characteristics of 'Virgilio' but also of other figures) or implicit (unannounced references to the *Aeneid* in the *Prima oratione*, for example).³⁴ Like Virgil, both used a rural setting away from the court to open their works to greater freedom

The recent edition of Pulci's sonnets facilitates their comparison with Beolco's works. Most of the similarities that emerge are sufficiently general to be indicative of the participation of both authors in certain literary trends rather than direct influence. A recurring feature, appearing for example in Sonetto III and the *Prima oratione*, is the listing of fruits and vegetables, consonant with the other recurring themes of rural life and the gigantic appetite. Works are frequently framed as argu-

³² See Carroll, 'A Nontheistic Paradise'; Carroll, 'Utopia, Venice and Ruzante's *Pavan*'.

³³ Menegazzo, 'Ricerche' and 'Altre osservazioni', esp. pp. 225–37 and 271–91.

³⁴ See Decaria, 'L'esperienza', pp. xx–xxi; Beolco, *La prima oratione*, par. 11; Carroll, 'Introduction', p. 51.

ments, debates, or dialogues in both structure and language; vocabulary and syntax are drawn from regional usages and from all social and semantic levels, including the taboo; abstractions are personified and may even speak (Poetry in Sonetto VIII, p. 21; Madonna Allegrezza in *Lettera all'Alvarotto*). Both are among the authors using relatively new terms based on musical *solfa* and on criminal jargon.³⁵ Somewhat more specific, but still perhaps reflective of widespread usage, are two references. One is to Avicenna as the author of a medical text (Sonnet xxxviii. vv. 9–11; p. 85; *Pastoral* xvi. 28; pp. 94–95) and as an authority supportive of marriage (*Betia* v. 98; pp. 418–19). The other is to a kind of bread with a crunchy crust, ‘pan buffetto’ (Sonetto ii. p. 9 v. 20; *Prima oratione*, Carroll ed., par. 6). Taking the broadest view, one may say that the linguistic expressionism of both Pulci and Beolco united fidelity to actual speech with a daring creativity tending toward what Decaria has termed ‘funambolismo’ (tightrope walking, high-wire act). Both not only saw real life as entering literature and the stage respectively but, again to cite Decaria, both saw the literary (theatrical) text as entering real life. That is, both wrote a world fusing real life and literature in which the literary element dominated because embodying an ideal truth to which the author clung for psychological survival.³⁶

Was Beolco in the *Betia* and other works in any way inspired by Pulci’s ‘sonetti extravaganti’? He certainly knew the *Morgante*, as the notes to Ludovico Zorzi’s edition attest, possibly even indicating it in the action-based descriptive present participle of his stage name.³⁷ And the sonnets? There were several possible avenues along which they could have come to his attention. Pulci’s residence in Milan occurred during the height of influence of Angelo’s great-uncle, Zuan de Beolco, a noble and financier to Ludovico il Moro and to Venetian patricians.³⁸ As noted above, the sonnets were printed in Venice. And there is another curious detail. Diarist and literary appassionato Marin Sanudo copied the ‘pinenut’ sonnet into a miscellany in 1526.³⁹ That was the year after Ruzante gave a scandalizing perform-

³⁵ Battaglia et al., *s.v. solfeggiare*; Beolco, *Lettera giocosa*, pp. 1246–49; and cf. Carroll, “I have a good set of tools”.

³⁶ See Decaria, *Luigi Pulci*, esp. pp. 164–66, 185.

³⁷ Zorzi, ‘Note all’*Anconitana*’, pp. 1469–70, n. 26; ‘Note alla *Piovana*’, p. 1504, n. 140; p. 1510, n. 209.

³⁸ See Carroll, “(El) ge sa bon laorare”, esp. p. 171; Carroll, *Commerce, Peace and the Arts*, esp. Chapter One.

³⁹ Decaria, ‘Descrizione delle testimonianze’, p. ciii; Harris, ‘Marin Sanudo’, p. 103; according to the details given by Harris, the specific fascicle with the sonnet (fols 191–206) follows

ance of a play ending in wifely infidelity; because the *Betia* concludes with a *ménage à quatre* to which the wives eagerly assent, it is believed to have been the play in question. While the inferno scene, as Lovarini demonstrated, shows signs of having originally been written in the middle of the century's second decade, Sanudo's copy raises the question of whether Beolco's return to it in the mid third decade might have been at least partly inspired by the circulation in Venice of manuscript copies of Pulci's irreverent sonnets. Machiavelli's *Belfagor*, whose surviving version dates to about 1520, also blurs the distinction between men and devils.⁴⁰ It too may be connected: Machiavelli was in contact with the Venetian *proveditore* in 1526, whose reports were entered by Sanudo into his *Diarii* and who happened to be the Piero Pesaro who had hosted the 1521 party for Prince Pier Antonio di Sanseverino at which Ruzante provided entertainment.⁴¹

Apparent influences of Pulci's works on Beolco's *Vaccaria* are more complex, indicative of a comparative reading of multiple works. The play's division between Tuscan-speaking characters who adhere to high-culture norms and peasant-servant characters who live according to popular beliefs is manifest from the beginning, in the play's pair of prologues. The first is recited by a *spirito folletto* and the second by Truffo (the Beolco character). The *spirito folletto* declares that he has been sent from the 'other world' by Plautus to tell the audience not to criticize the play for not being in Latin or in high style because if he were writing today he would write this way. It is this speech that includes the famous statement 'molte cose stanno ben nella penna che nella scena starebben male' (many things that work on the page flop on the stage). In the second prologue, Truffo rebaptizes his predecessor with his closest folk identity, *mazaruol* (in mainland Veneto dialects a supernatural figure or force that takes various forms).⁴² He explains that because his predecessor, who always steals something, has stolen the voice of the real *prologista*, he has come as a substitute. He then counsels the audience not to *strafare* (overdo) but to follow the straight and natural way. Beolco here seems to unite Pulci's definition of the *spirito folletto* (the fallen angel who lures men to hell with sophistic debates as a substitute for ethical behaviour) with the preference that he shared with Pulci for a simple, spontaneous life guided by ethical norms and a rejection of endless,

another fascicle with the date of 1527 (fols 120–41). One possible but unverifiable reason could be that Sanudo lent it out for copying by others.

⁴⁰ Grazzini, *Machiavelli Narratore*, esp. pp. 140–41 (to which I add that that may be the rewriting of an earlier version).

⁴¹ Sanuto, *I diarii*, 42: 616, 628; 44: 71.

⁴² Prati, *Etimologie venete*, s.v.

meaningless verbal constructions based on revived classical culture.⁴³ Simply put, Truffo/Beolco declares the classical heritage to be unnatural and a lie that will suck the life out of you. This corresponds with the nature of the *Vaccaria*'s high-culture characters based on Roman antecedents, who, bloodless and feckless, must rely on the vitality of the popular characters to achieve their goals. Moreover, the fact that the *spirito folletto* is a liar throws everything that he talks about — the 'other' world, being sent by Plautus, even the play itself — into question. The classical terms, however, permit Beolco to create a space in which he can question the reality of the afterlife while avoiding negative consequences by saying that he was denying the definition given to it by pagans.⁴⁴

An even more extensive net of references is woven in the *Anconitana*, which gives every evidence of being Beolco's answer to Tuscan courtier culture. It too is based on contrasting sets of characters: five Tuscan-speaking non-local Italians (three southern Italians captured by pirates, sold to Turks, and ransomed by a Venetian merchant whom they are seeking to repay; the eponymous woman from Ancona who follows them because she has fallen in love with one of them; and a courtesan) and four dialect-speaking locals (a Venetian broker and three characters of peasant origin: his manservant, the latter's love who is also the courtesan's maid, the manservant's friend). Often hypothesized as Beolco's final play, it may have begun as one of his first if he wrote (a version of?) it for the 1518 visit to Venice of two Medici-related cardinals, Giovanni Salviati and Innocenzo Cibo, at the invitation of Cardinal Marco Corner. The party at which Corner fêted his colleagues featured the most beautiful patrician wives, who called them out to dance through the to-some scandalous hat dance, in which the woman chose her partner. The version of the *Prima oratione* labelled in the manuscript as having been performed in Venice has been hypothesized as staged during that visit.⁴⁵ The *Anconitana* too has a variant involving Venice: the farewell of the four Tuscan-speaking southern Italians (the woman from Ancona is originally from Gaeta). In most versions the farewell is delivered to a generic 'Città', usually assumed to be Padua, in which the play is set. In the manuscript version of the famed miscellany ital. XI, 66 of the Biblioteca Nazionale Marciana, however, it is preceded by a stage direction stating that

⁴³ For Pulci, see Polcri, *Luigi Pulci e la chimera*, pp. 52–66.

⁴⁴ Some other details of the play reflective of Pulci's influence are the character name Fiorinetta (*Morgante*, XIX. 5–140) and her mother-madam's advice that she can't afford, literally, to limit herself to one man: Zorzi, 'Note alla *Vaccaria*', p. 1520, n. 3; p. 1537, n. 134.

⁴⁵ Carroll, 'Dating *The Woman from Ancona*'; Carroll, 'Introduction', pp. 22–24, 56–61.

they go to Venice and deliver it there.⁴⁶ The direction could be a relic or a souvenir of a performance in Venice, possibly connected with the risqué party.

Although the work of identifying Tuscan-associated references in the *Anconitana* was begun by Ludovico Zorzi and Giorgio Padoan, much remains to be done.⁴⁷ Among such references I include those to Lucretius, as his text emanated from Tuscan humanists, who vastly extended their influence during the papacy of Leo X. To Leo's court belonged the visiting cardinals and Bernardo Bibbiena, whose *Calandria* is a touchstone for the *Anconitana*. The term 'references' rather than 'influences' is used purposely because Beolco did not passively receive but instead reworked according to his own preferences and values the notions and language of the texts to which he referred, at times openly critiquing them. To appreciate the stakes for him, it is important to understand that in constructing his model of human behaviour he strove to reconcile a number of desiderata that in his view were natural but which were also in conflict: equality of status and treatment; a spontaneous, natural world based on a straightforward, unequivocal sexual identification of male and female; the dominance of male over female. His preoccupation with any action not following this concept of nature, bordering on the obsessive, achieves its greatest articulation in the *Anconitana*, in which he repeatedly reveals and rejects the distortions and even perversions to which an unbridled indulgence in erotic inclinations leads, although he concedes that they may be a response to unpleasant life events. This is a clear rejection of the Lucretian notion that the pursuit of pleasure (in particular as the antidote to pain) is the highest goal of life. It is hard not to see in the play a critique of aspects of Lucretian thought, or at least the application of them in some contemporary humanistic culture, especially given some vocabulary linkages. An explication will follow a summary of relevant plot details.

The *Anconitana* too has two prologues and two sets of characters. The first is recited by Time who, in Tuscan and in aulic style, declares that, although he conquers all, he has been conquered by the courtesy of a man and thus brings this play that will make time stand still for the attendees. The second prologue, recited by Ruzante in Paduan dialect, opens with his critique of the outlandish behaviour, especially bestiality, with which human fantasy responds to life's turmoil. He declares that one who has been struck by the arrow of Amore will speak of nothing but his *innamorata*. These days Amore is so much the rage that those who fail to

⁴⁶ Zorzi, 'Note all' *Anconitana*', pp. 1476–77 n. 52.

⁴⁷ Zorzi, 'Note all' *Anconitana*', pp. 1459–80; Padoan, 'L' *Anconitana* tra Boccaccio, Bibbiena, e Ariosto'.

go around courting women are laughed at (one who knows how in the *Lettera giocosa* Beolco mocks such lovers might find the statement dripping with an inverting irony). Amore provokes an obsession with the beloved that can cause disorder when the lover tries to take the women of others, and causes suffering and instability in the lover. Recently, fearing being impaled by the Turk, Amore and his mother have left Cyprus and come to live within Padua's strong walls and since then the episode recounted in the play took place. Amore enters all living things, trees, fish to make them multiply, birds to make them sing, humans to unite two as one and bring all of us into the world, and the tree and the graft to accept one another. It affects all human beings, from cowherds to brainiacs ('i uomeni guossi [de] celebri').

The events of the play bring Beolco's critique of what he considers unnatural to life in several ways, most notably the cases of two women in love with one of the ransomed men, who turns out to be a woman (Gismondo/Isotta). The first is the wife of Tomao, who induces her husband to pay Gismondo's ransom and bring him into their home to serve her. Ruzante discovers the foreigner's true gender when she urinates (Beolco and Ariosto were well acquainted). After informing Tomao, he refers in scarcely veiled sexual terms to the services that, if really a man, Gismondo would have offered Tomao as well as his wife. Ruzante and Tomao engage in a singing duel, at the end of which Ruzante shows off his dance skills. Tomao then observes, 'Eh, eh, ti me fa pur rider! Ti diè aver nome Ruzante perché ti ruzi sempre, n'è vero?' ['Ha, ha, you really make me laugh. You must have the name Ruzante because you are always 'ruz'ing, isn't that right?'].⁴⁸ Ruzante responds that his real name is Perduoçimo (an early bishop and patron saint of Padua, indicative of the early conversion to Christianity of the populations of the Po Valley) and that Ruzante is actually a nickname derived from the fact that as a boy he 'ruzava' with mares, heifers, sows, ewes and his (male) dog (II. 1. 4). The second woman in love with a woman posing as a man is Ginevra, the woman from Ancona, who fell in love with Gismondo when the three were in her city and herself poses as a man to pursue her love. Ruzante's discovery of this causes him to marvel at the power of love, so strong that it draws a woman from over the sea after another woman, when no heifer has fallen in love with another heifer, a sow with a sow or a ewe with a ewe (III. 2). In IV. 2 the two cross-dressed women discover they are sisters, to the wonder of Ginevra's maidservant. Isotta then proposes to her sister that they enter an open marriage with the two male companions and depart for Venice and ultimately home (IV. 4). Ginevra and the men assent. Toward the end of the play, when Ruzante brags somewhat uncomfortably to his friend Menato about how

⁴⁸ All translations of Beolco are my own.

good he has it because everyone in Tomao's household is in love (V, 2), Menato recasts the situation: 'Mo a' no di' star lom  in veregagia tuti, vu' ['You must all be in heat, to say the least']. At the conclusion (v. 4), as Ruzante is assisting Tomao to leave with a courtesan for a pleasure weekend, Tomao expresses his concern that his wife will be unhappy at his departure. Ruzante reassures him that she will be unhappy no matter what, because she has been as unhappy as 'un dugo a pesso' ['an owl on a perch'] since she discovered that the young man she wanted to employ is really a woman.

Tuscan references begin in the first Prologue, which is filled with Petrarchan wordings and whose recitation by Time clearly recalls Petrarch's *Trionfo del Tempo*.⁴⁹ The choice of that *trionfo*, which offers hope of long-lasting earthly fame through the written word, could be a 'dog that didn't bark in the night' clue to a lack of belief in the immortality of the soul, the subject of Petrarch's final *Trionfo dell'Eternit * to which, instead, the prologue makes no reference. Such a reading would be consistent with the evolution of Beolco's attitudes concerning religion in which, like early reformers, he first attempted to use it to inspire greater social equality and, when that hope was disappointed, substituted it with the earthly paradise of Madonna Allegrezza (Lady Mirth).⁵⁰ The critique of bestiality opening the second prologue also seems to be a test of the audience's memory and understanding to see if they will later realize that Ruzante was talking about himself (on which see more below). Critical here is the meaning of *ruzare* or, rather, its meanings.⁵¹ As Beolco shows he knows in the *Piovana*'s 'el galavron   torn  a ruzare' ['the hornet has come buzzing around again'] (II. 2), in Veneto dialects the verb refers to the heavy buzzing sound of large insects and, by extension, to complaints or threats.⁵² In Tuscan its basic meaning is 'to play or caper or dance roughly', 'horseplay', which in Boccaccio's work assumes the erotic connotation explicated in Beolco's character's account of his name.⁵³ And it is that meaning that is consistent with the Lucretian notion of the connectedness of animals and humans. Ruzante's account clearly employs the Tuscan meaning, perhaps in a knowing allusion to the aftereffects of the 1518 visit. It is important to note, however, that Ruzante's activity with

⁴⁹ Beolco's Petrarchan references and his reinterpretation of them is a terrain vaster than has been recognized, much of it yet to be explored.

⁵⁰ Carroll, 'A Nontheistic Paradise'.

⁵¹ Cf. Carroll, *Angelo Beolco*, pp. 92–101.

⁵² See Prati, *Etimologie venete*, s.v.

⁵³ Battaglia and others, *Grande dizionario della lingua italiana*, s.v.

animals occurred in his youth and that he has matured into a healthy relationship with Bessa, a purely voluntary one not bound either by financial dependency or the formalities of marriage.

Thus Beolco both develops his critique of behaviour that is unnatural (as he defines it) and demonstrates that even words are subject to the Lucretian principles of connectedness and mutability. He then moves the prologue to a riff on the dedication of Lucretius's *De rerum natura* to Venus that instead directs attention to her son Amore (Cupid), correcting Lucretius's notions of biology by emphasizing the indispensability of the male principle (in accordance with Aristotelian doctrine). On the other hand, his account also describes the harm that Amore's drive wreaks on both the individual and others. The references to nature's vitality, especially animals' sexual energy, and to humans' direction of it through grafting correspond with indirect allusions to Lucretius's text in the *Libri della famiglia* of Leon Battista Alberti, who spent a period of exile in Padua. Alberti's text in its citation of grafting in turn refers to a work of Bartolomeo Scala, who, as noted above, was one of the strongest promoters of Lucretius in Florence.⁵⁴

The most serious and sustained critique of unnatural results of indulgence of the erotic drive resides in the plot developments of the aulic characters and the comments upon them by the peasant characters, who live according to nature. In a slow crescendo, the inability of the upper-class characters to penetrate a disguise and perceive true gender morphs into an overwhelming erotic drive that then is revealed to be unconsciously incestuous and finally consciously incestuous and unfaithful. To ensure that his point gets across, Beolco not only contrasts this behaviour with the healthy, natural sexuality of the peasant pair but has all three of the peasant characters remark disapprovingly of the, to them, unimaginable perversions of natural morality to which the others are driven and, what is worse, to their unremarked acceptance and even furtherance of them. The critique in the end is also of hypocrisy and even betrayal, as Beolco makes evident in the concluding allusion comparing Tomao's faithless wife's unhappiness in losing a lover to the owl. While the role of the owl, tied to a perch, as a decoy in hunting other birds was described by Ludovico Zorzi, citing a similar passage in Machiavelli's *Mandragola* (III. 7), Decaria's study illuminates it even further by tracing its use by Pulci.⁵⁵ Pulci calls Ficino the 'gufo soriano' in his characterizing of Ficino as a traitor to other members of the Medici circle through his efforts to turn Lorenzo's

⁵⁴ For Alberti and Scala, see Brown, *The Return of Lucretius*, p. 7.

⁵⁵ Zorzi, 'Note all' *Anconitana*', pp. 1478–79 n. 56; Decaria, *Luigi Pulci*, pp. 120, 214, 235–36; Pulci, *Sonetti extravaganti*, esp. Sonetto XVII, p. 42.

favour exclusively to him by inducing him to reject them. As with Pulci's critique, Beolco's may have stemmed from his realization of the eclipse of the early success of his program. Beolco's had been aided by the self-criticism triggered in Venetian patricians by their defeats in the Cambrai Wars and their valuing of the peasants who helped them win, but as those urgent factors faded, especially after the Peace of Bologna (1529–30), the old social hierarchy reasserted itself at the expense of simple, straightforward morality and the peasants.⁵⁶

Was Beolco inspired by Lucretius or Lucretian thought? The only concrete evidence that can be adduced, that in his works he names Stoics (including Seneca) but not Epicureans, would push the needle into negative territory, though it should be noted that the ideas of dangerous thinkers appear unattributed in his works (e.g. the Prologue to the *Piovana*). While no real answer can be given, there are indications that over the course of his career, having been disappointed in his early search for justice through Church teaching, he reached a point at which he embraced life on earth as the only one that counted.

Gripping the play is Beolco's uneasiness with the move toward hierarchical social structures and the (distorted) pursuit of pleasure with which individuals compensate for the sacrifices of autonomy that such hierarchies exact. The critique reflects his own life course (and that of his character Ruzante): if he wished to remain in Padua and have the time to pursue his art, he had to accept the patronage of the rigidly Catholic and moralistic Alvise Cornaro and abandon the non-Christian self-direction of the *Moscheta* and *Fiorina*. This development is predicted in the prologue of the latter, which, despite Beolco's embracing of the aggressive role in the play, opens with a condemnation of servants who criticize their masters. The *Anconitana* details the unpleasant events that are the source of this behaviour as the suffering and dislocation that war inflicted on the peasant and non-Veneto characters and their acceptance of hierarchical structure as the price of peace. The characters differentiate themselves in their responses, however. The peasants keep a steady if nature-based moral compass amongst themselves; moral distortion is introduced into Ruzante's world by the wealthy Venetian Tomao (symbolized in his assumption about Ruzante's name); the upper-class characters, especially the foreigners, go off the Christian moral rails altogether. That the foreign characters are the most morally distorted of course is safer for a playwright with a powerful local audience. It also reflects Venetians' resentment of the subordination of the Republic by popes of other Italian regions in the early years of the sixteenth century. The Ligurian Julius II had both organized the League of Cambrai and used

⁵⁶ See details and bibliography in Carroll, 'A Nontheistic Paradise'.

its victories to break the Republic's monopolies in trade on the Adriatic (where he cultivated the rival port of Ancona) and the assignment of ecclesiastical benefices.⁵⁷ The Medici monopolized the papacy in the decades following, using it as a platform to extend their political and cultural dominance and co-opting the Venetian patrician Bembo as their paladin especially of the latter. Members of leading families close to Beolco such as the Corner and Pisani were affected because of their similar ecclesiastical ambitions. Moreover the papacy served as an especially strong exponent of the courtier culture that was then eroding older values of both the landed aristocracy, which had enjoyed a certain local authority within a distant feudal system, and of republics, in which the members of the governing class had been at least theoretically equal.

It is not a coincidence that both the Pulci and the Beolco belonged to the former group and that both authors lived in polities of the latter type.⁵⁸ The combination of conservatism and aggressive critique in their works may have been generated by a desire to return society, and thus their personal status, to that earlier model that offered them greater prestige and latitude of expression. The affinity of both for rural speech and setting likely stemmed in part from the greater power and respect to which their background entitled them there.⁵⁹ Interestingly, the continued importance of the old knightly nobility in Milan in the late fifteenth century was a compensating factor for both. Both had connections to the Sanseverino; in Beolco's case, Prince Pier Antonio di Sanseverino was fêted with a play of his, among other entertainments, while he was on his way from the imperial court to claim his inheritance in Naples. The connection shows that there could be greater freedom of thought in traditional principates that maintained the historical reality of the prince's dependence on the military cooperation of his lieutenants than in republics. The former system required only an oath of loyalty and some defence service while the latter enforced uniformity. Florence at the time embodied the defects of both, as Lorenzo used the forms of the republic to effect the transition to a principate. The commissioning by his mother of the *Morgante* harked back to the earlier system in which the paladins of France, major feudatories of the Holy Roman Empire, provided Charlemagne with force to defend it. Their importance was renewed in Pulci's time by the Turkish conquest of Constantinople, a threat

⁵⁷ Gilbert, *The Pope, His Banker, and Venice*.

⁵⁸ For here and below, see Decaria, *Luigi Pulci*, pp. 65–138; Carroll, *Angelo Beolco*.

⁵⁹ Altamura, *La letteratura italiana del secolo XV*, pp. 133–35; Milani, *Vita e lavoro contadino*; Carroll, 'Venetian Attitudes toward the Young Charles', esp. 39–44.

felt immediately by those attentive to the situation including Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II).⁶⁰

The notable tendency of Pulci and other *burchiellesco* poets to critique the actions of others arises from the same principles respectful of equality as Beolco's: that there are objective norms of conduct whose superiority, based on their usefulness to those living together in a society, can be agreed upon by all those who rationally weigh all relevant considerations, and that the best means of maintaining them is for individuals to internalize them and regulate their behaviour and that of others on that basis. The difference is that the Tuscans saw such equality as being enjoyed by the members of a governing class to which they belonged, while Beolco, excluded by illegitimacy, applied it universally and thus previewed the rise of democracy (the 'leze de Nale, leze de Duofo'; law of Nale, law of Duofo).⁶¹ The much-discussed break between the *burchiellesco* poets and the Neoplatonists involves a transition from self-based control to authority-based, hierarchical control that supported Lorenzo's transition from a *primus inter pares* to a *de facto* prince. Where Virgil fits in is in his thoughtful participation in both the vanishing world of individual poets writing on personal inspiration and the nascent world of patronized poets writing on commission. Ficino's example in this is instructive. Ficino was required by his ecclesiastical status and his patron's political choice of Christian views to reassess his first enthusiastic promotion of Lucretius and other pre-Christian works fostering hierarchical and mystifying views including those of Plato and the Hermetics, and to disavow the ancient view of the mortality of the soul. However, he brought Plato back in through a Christianizing interpretation that united two hierarchically-based systems to support the increasingly princely Medici regime.⁶²

A review of Lucretian philosophy and its effects is also in order. While Lucretian philosophy does largely promote the bases of the scientific method, often noted as one of its major contributions to Western culture, it actually reverses the scientific method's two fundamental tenets in the primacy it grants to pleasure rather than reason and its proposal that the 'swerve' comes from nothing. A restatement of the latter consistent with the scientific method is that forces whose subtlety and complexity human knowledge has not yet penetrated combine to produce the swerve. Moreover, the Lucretian concept of 'swerve' has deleterious consequences in the

⁶⁰ See e.g. Piccolomini, *Europe* (c. 1400–1458).

⁶¹ Beolco, *Seconda oratione*, ed. by Zorzi, pp. 1216–17, par. 18; Carroll, 'Authorial Defense in Boccaccio and Ruzante'.

⁶² The preceding is based in part on elements of Brown, *The Return of Lucretius*, pp. 91–95; Decaria, 'L'esperienza poetica di Luigi Pulci', pp. ix–xxxix.

social world in that the view that it is unpredictable and arises from no known process permits individuals an illusion of free will that is easily exploitable to increase or follow power. Casting the swerve as allowing subjects at least occasional free acts, together with the claimed unpredictable timing and nature of them, allows the powerful leader to justify his imposition of control on the system of social acts by claiming to be protecting and serving the larger social good through the imposition of order while simultaneously claiming that his doing so does not rob individuals of personal liberty, guaranteed by the swerve. Similarly, individuals who see their interests as served by adherence to a powerful leader can cover their submission with the claim that the 'swerve' preserves freedom and thus adapt their actions to the varying exigencies of power in the service of their personal short-term interests without the need to provide a systematic moral justification or to consider what is best for others or society as a whole. Thus the swerve does not propose a system of human freedom of action but instead substitutes the traditional divine with a secular god (nature or a prince usurping that role) ruling human actions, as Pietro Pomponazzi in his *De fato, libero arbitrio et de praedestinatione* declared for the similar views of Alexander of Aphrodisias.⁶³

The notion of the swerve is, however, a first and important step in distancing those who accept it from the idea of a personal God who rewards or punishes in the afterlife. Indeed, negative proof of this may be seen in the rise of Lutheranism and other predestinarian Protestant movements of the sixteenth century. In contrast to a spreading Lucretianism, they put a personal God, the immortal soul, and the soul's eternal life back at the centre of human moral and intellectual life, adding for good measure God's omnipotent control over the soul's fate. In other words, Luther and other Protestants were protesting not only a corrupt Catholic ecclesiastical structure and its hold over the spiritual, physical, and financial lives of Europeans, but a humanism that was removing God (as conceived by Christians) from human moral, intellectual, and behavioural lives. Here it is important to clarify a theological issue that has generated some confusion among scholars, who have claimed that the belief in divine providence implies a lack of belief in free will. A belief in divine providence is entirely compatible with a belief in free will when divine providence is viewed as providing a context in which humans act with free will. This is confirmed in the contrast between the goodness of God and the capacity of humans to commit evil. The theological belief that is incompatible with free will is, instead, predestination, the doctrine according to which God decides the eternal fate of each human being before he even creates him or her, which was

⁶³ For Pomponazzi, see Canova, *E l'riso e l'pianto et la paura et l'ira*, pp. 233–34.

embraced by the early Continental Protestant sects. In this term too, therefore, the Protestant Reformation can be seen as a rejection of a spreading Lucretianism.

It is from the intermediate phase in the evolution away from reverence represented by Pulci and Beolco that a further step can be made toward a genuine freedom of action, which is based on rational self-interest and implemented through internalized control of the self by the self. Indeed, Beolco already began on that path, as would his patron Alvise Cornaro when, in his *Vita sobria*, he advocated voluntary restraint in eating as a source of pleasure. Given the connection between Lucretian thinking, according to which the gods existed but did not intervene in human affairs, and to irreverence *tout court*, the increased interest in Lucretian views coordinates with other examinations of the distancing of Western thought from a religious orientation.⁶⁴

In Italy, at least, such developments were blocked from the middle of the sixteenth century by the variously named Counter / Catholic Reformation with its stricter codification of theology, index of prohibited books (which, in addition to limiting freedom of thought, threatened an important Venetian revenue stream), and Inquisition; the substitution of income from commerce with ecclesiastical benefices; the return to a feudal system of agriculture through the turn of merchants to agriculture and the imposition of share-cropping on a previously largely leasehold system; and the verticalization of control over production brought about by manufacturing.⁶⁵ Even as limits on philosophical, scientific, and theological thinking were being reimposed, some individuals strove to maintain the freedom of speech that had reached its zenith from 1509 to 1529 with the fraying of the social and institutional fabric during the Italian Wars. In this, Venice played a special role because of its lingering political, economic, and ecclesiastical autonomy, weakly echoed by writers in smaller states who struggled to maintain a cultural continuation of a lost political independence. Without going into individual distinctions, one might draw up a short list including Pietro Aretino; Giordano Bruno; Galileo Galilei; Paolo Sarpi; Venetian, Lucchese, and Sienese women writers; certain Venetian *accademie*; and Venetian theatre. In their

⁶⁴ See signally Wootton, 'Lucien Febvre and the Problem of Unbelief' in its response to and proposals to move beyond Febvre, *The Problem of Unbelief*; Hunter and Wootton, eds, *Atheism from the Reformation to the Enlightenment*; Wootton, *Paolo Sarpi*; Turner, 'From Liminal to Liminaloid'.

⁶⁵ See e.g. Grendler, *The Roman Inquisition and the Venetian Press*, esp. pp. 225–53; Hallman, *Italian Cardinals*; Baratto, 'L'esordio del Ruzante'; Tucci, 'The Psychology of the Venetian Merchant'; Fassina, '"Astrenzer i contadini e lasciar stare il monastero"'; Ghirardo, 'Lucrezia Borgia as Entrepreneur'; Molà, *The Silk Industry of Renaissance Venice*.

turn to theatre, Venetian patricians both appropriated the role of protest of external conformist authority that they had earlier delegated to Ruzante and developed theatre as a rare economic engine that they could control through the architecturally liminal space of patrician-owned theatres charging admission.⁶⁶

The growing migration to the untapped resources of the Americas in the eighteenth century and the weakness and even absence of governmental structures there contributed to the restarting of the movement toward a freedom of thought that included desacralization. The stirring of this change may be distantly reflected in a curious manuscript belonging to the Biblioteca del Seminario of Padua, *Scelta di Sonetti Burleschi Trattati Dagli Antichi Poeti Fiorentini* / In Padova 1730. Drawing on fifteenth- and sixteenth-century editions, the anonymous compiler chose works to copy into his miscellany by, among others, Burchiello, Alamanni, Bellincione, Lorenzo de' Medici, and Pulci, who is represented by the two famed irreverent sonnets.⁶⁷

Works Cited

Manuscript

Padua, Biblioteca del Seminario, Sezione Antica, ms. 597 *Scelta di Sonetti Burleschi Trattati Dagli Antichi Poeti Fiorentini* / In Padova 1730

Primary Sources

- Beolco, Angelo, Il Ruzante, *La prima oratione*, ed. and trans. by Linda L. Carroll (London: Modern Humanities Research Association, 2009)
- , *Teatro*, ed., trans., and with notes by Ludovico Zorzi (Turin: Einaudi, 1965)
- Marsilius of Padua, *Defensor pacis*, ed. and trans. by Annabel Brett, Cambridge Texts in the History of Political Thought (Cambridge: Cambridge University Press, 2005)
- Piccolomini, Aeneas Silvius, *Europe (c. 1400–1458)*, ed. by Nancy Bisaha, trans. by Robert Brown (Washington, DC: Catholic University of America Press, 2013)
- Pulci, Luigi, *Morgante*, ed. by Franca Agno, La Letteratura Italiana Storia e testi vol. 17 (Milan: Ricciardi, 1955)
- , *Sonetti extravaganti*, ed. by Alessio Decaria (Florence: Società Editrice Fiorentina, 2013)

⁶⁶ Carroll, 'Venetian Literature and Publishing', p. 636 commenting on Muir, *The Culture Wars*; for Ruzante the external authority had been Venice itself, for the later patricians it was Rome.

⁶⁷ Padua, Biblioteca del Seminario, Sezione Antica, ms. 597, fol. 207 Di Luigi Pulci / Costor che fan sì gran disputazione; fol. 208 Dello Stesso / Poi ch'io partii da Voi Bartolom[m]eo.

Sanuto, Marino (Marin Sanudo), *I diarii*, ed. by Rinaldo Fulin and others, 58 vols (Venice: Visentini, 1879–1902)

Secondary Studies

- Agno, Franca, 'Nota critica al testo', in Luigi Pulci, *Morgante*, ed. by Franca Agno, La Letteratura Italiana Storia e testi vol. 17 (Milan: Ricciardi, 1955), pp. 1117–39
- Altamura, Antonio, *La letteratura italiana del secolo XV* (Rome: Editrice Studium, 1959)
- Ashley, Kathleen M., ed., *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism* (Bloomington: Indiana University Press, 1990)
- Atti del XII Congresso Internazionale di Filosofia* (Venezia, 12–18 Settembre 1958), Vol. 9 *Aristotelismo padovano e filosofia aristotelica* (Florence: Sansoni, 1960)
- Baranski, Zygmunt, 'Boccaccio and Epicurus', in *Caro Vitto: In Memory of Vittore Branca*, ed. by Jill Kraye and Laura Lepschy (London: The Italianist, 2007), pp. 10–27
- Baratto, Mario, 'L'esordio del Ruzante', in *Tre studi sul teatro* (Vicenza: Neri Pozza, 1968), pp. 11–68
- Battaglia, Salvatore, and others, *Grande dizionario della lingua italiana* (Turin: UTET, 1961–2003)
- Branca, Vittore, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Saggi 655 (Turin: Einaudi, 1983)
- Brown, Alison, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, I Tatti Studies in Italian Renaissance History (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010)
- Canova, Mauro, *E l'riso e l'pianto et la paura et l'ira: l'opera di Angelo Beolco tra poetica e psicoanalisi* (Florence: Cesati, 2003)
- Carrai, Stefano, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Esperienze 128 (Naples: Guida, 1985)
- Carroll, Linda L., *Angelo Beolco (Il Ruzante)*, Twayne World Authors (Boston: Twayne, 1990)
- , 'Authorial Defense in Boccaccio and Ruzante: From Liminal to Liminoid', *Romance Quarterly* (formerly *Kentucky Romance Quarterly*) 34 (1987), 103–16
- , *Commerce, Peace and the Arts in Renaissance Venice: Ruzante and the Empire at Center Stage* (New York: Routledge, 2016)
- , 'Dating *The Woman from Ancona*: Venice and Ruzante's Theater after Cambrai', *Sixteenth Century Journal* 31 (2000), 963–85
- , '"(El) ge sa bon laorare": Female Wealth, Male Competition, Musical Festivities, and the Venetian Patriciate in Ruzante's *pavan*', in *Sexualities, Textualities, Art and Music in Early Modern Italy. Playing with Boundaries*, ed. by Melanie L. Marshall, Linda L. Carroll, and Katherine A. McIver (Burlington, VT: Ashgate, 2014), pp. 155–83
- , '"I have a good set of tools": The Shared Interests of Peasants and Patricians in Beolco's *Lettera giocosa*', in *Theatre, Opera and Performance in Italy from the Fifteenth Century to the Present: Essays in Honour of Richard Andrews*, ed. by Brian Richardson, Simon Gilson, and Catherine Keen, Occasional Papers 6 (Egham, UK: The Society for Italian Studies, 2004), pp. 83–98

- , 'Introduction', in Angelo Beolco Il Ruzante, *La prima oratione*, ed. and trans. by Linda L. Carroll (London: Modern Humanities Research Association, 2009), pp. 5–74
- , 'A Nontheistic Paradise in Renaissance Padua', *Sixteenth Century Journal* 24 (1993), 881–98
- , 'Utopia, Venice and Ruzante's *Pavan*: Venetian and Paduan Connections with Thomas More', in *Modern Language Review* 107.1 (January, 2012), 162–81
- , 'Venetian Attitudes toward the Young Charles: Carnival, Commerce, and *Compagnie della Calza*', in *Young Charles V 1500–1531*, ed. by Alain Saint-Saëns (New Orleans: University Press of the South, 2000), pp. 13–52
- , 'Venetian Literature and Publishing', in *A Companion to Venetian History, 1400–1799*, ed. by Eric Dursteler (Leiden: Brill, 2013), pp. 615–49
- Celenza, Christopher S., 'Late Antiquity and Florentine Platonism: The "Post-Plotinian" Ficino', in *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, ed. by Michael Allen and Valery Rees, with Martin Davies (Leiden: Brill, 2002), pp. 71–97
- Decaria, Alessio, 'L'esperienza poetica di Luigi Pulci'; 'I sonetti extravaganti'; 'Descrizione delle testimonianze'; 'Nota ai testi', in Luigi Pulci, *Sonetti extravaganti*, ed. by Alessio Decaria (Florence: Società Editrice Fiorentina, 2013), pp. ix–xxxix, xli–lxxvii, lxxix–cxxx, cxxxi–ccxxii
- , *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano*, Quaderni Aldo Palazzeschi Nuova Serie 22 (Florence: Società Editrice Fiorentina, 2009)
- Dempsey, Charles, *Inventing the Renaissance Putto* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001)
- De Robertis, Domenico, *Storia del 'Morgante'* (Florence: Felice LeMonnier, 1958)
- Fassina, Michele, '"Astrenzer i contadini e lasciar stare il monastero". Le disavventure della proprietà di un ente ecclesiastico in una comunità contadina nel XVI secolo', *Annali Veneti. Società Cultura Istituzioni* 1 (1984), 417–54
- Febvre, Lucien, *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century: The Religion of Rabelais*, trans. by Beatrice Gottlieb (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982)
- Ghirardo, Diane Yvonne, 'Lucrezia Borgia as Entrepreneur', *Renaissance Quarterly* 61 (2008), 53–87
- Gilbert, Felix, *The Pope, His Banker, and Venice* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980)
- Grazzini, Filippo, *Machiavelli Narratore. Morfologia e ideologia della novella di Belfagor con il testo della 'favola'*, Biblioteca di Cultura Moderna 984 (Rome: Laterza, 1990)
- Greenblatt, Stephen, *The Swerve: How the World Became Modern* (New York: Norton, 2011)
- Grendler, Paul F., *The Roman Inquisition and the Venetian Press 1540–1605* (Princeton: Princeton University Press, 1977)
- Hallman, Barbara McClung, *Italian Cardinals, Reform, and the Church as Property* (Berkeley: University of California Press, 1985)

- Harris, Neil, 'Marin Sanudo, Forerunner of Melzi, Parte II', *La Bibliofilia* 95.2 (1993), 101–45
- Haskins, Charles H., 'Science at the Court of Emperor Frederick II', *American Historical Review* 27.4 (July, 1922), 669–94
- Haskins, Charles H., and Dean Putnam Lockwood, 'The Sicilian Translators of the Twelfth Century', *Harvard Studies in Classical Philology* 21 (1910), 75–102
- Herlihy, David, and Christiane Klapisch-Zuber, *Tuscans and Their Families: A Study of the Florentine Catasto of 1427* (New Haven: Yale University Press, 1985)
- Hunter, Michael, and David Wootton, eds, *Atheism from the Reformation to the Enlightenment* (Oxford: Oxford University Press, 1992)
- Kessler, Eckhard, 'Alexander of Aphrodisias and His Doctrine of the Soul: 1400 Years of Lasting Significance', *Early Science and Medicine* 16 (2011), 1–93
- Lane, Frederic C., *Andrea Barbarigo, Merchant of Venice* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1944)
- Lovarini, Emilio, 'La Betia', in *Studi sul Ruzzante e sulla letteratura pavana*, ed. by Gianfranco Folena (Padua: Antenore, 1965), pp. 293–317
- Mahoney, Edward P., *Two Aristotelians of the Italian Renaissance: Nicoletto Vernia and Agostino Nifo*, Variorum Collected Studies Series, 697 (Aldershot: Ashgate, 2000)
- Menegazzo, Emilio 'Ricerche intorno alla vita e all'ambiente del Ruzante e di Alvise Cornaro'; 'Altre osservazioni intorno alla vita e all'ambiente del Ruzante e di Alvise Cornaro', in *Colonna, Folengo, Ruzante and Cornaro: Ricerche, Testi, e Documenti*, ed. by Andrea Canova, Medioevo e Umanesimo 93 (Padua: Antenore, 2001), pp. 223–66, 267–303
- Mercer, R. G. G., *The Teaching of Gasparino Barzizza with Special Reference to his Place in Paduan Humanism*, MHRA Texts and Dissertations 10 (London: Modern Humanities Research Association, 1979)
- Milani, Marisa, *Vita e lavoro contadino negli autori pavani del XVI e XVII secolo*, Studi e testi (Padua: Esedra, 1996)
- Molà, Luca, *The Silk Industry of Renaissance Venice* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000)
- Mueller, Reinhold C., *Money and Banking in Medieval and Renaissance Venice*, Vol. 2 *The Venetian Money Market. Banks, Panics, and the Public Debt, 1200–1500* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997)
- Muir, Edward, *The Culture Wars of the Late Renaissance*, The Bernard Berenson Lectures on the Italian Renaissance (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007)
- Orvieto, Paolo, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento* (Rome: Salerno Editrice, 1978)
- , 'Uno "scandalo" del '400: Luigi Pulci e i sonetti di parodia religiosa', *Annali d'Italianistica* 1 (1983), 19–33
- Padoan, Giorgio, 'L'Anconitana tra Boccaccio, Bibbiena, e Ariosto', in *Momenti del Rinascimento veneto*, Medioevo e Umanesimo 31 (Padua: Antenore, 1978), pp. 274–83
- Paschini, Pio, *Domenico Grimani Cardinale di S. Marco (1523)* (Rome: Edizioni di 'Storia e Letteratura', 1943)

- Pazzaglia, Nicoletta, 'Angelo Beolco: Dall'enigma della sopravvivenza all'estetica dei lazzi', *Italica* 90.2 (2013), 176–95
- , 'Ruzante e la Maschera in Costruzione' (unpublished master's thesis, University of Pittsburgh, 2008)
- Pine, Martin L., *Pietro Pomponazzi Radical Philosopher of the Renaissance*, Centro per la storia della tradizione aristotelica nel Veneto, Saggi e testi 21 (Padua: Antenore, 1986)
- Polcri, Alessandro, *Luigi Pulci e la chimera: studi sull'allegoria nel 'Morgante'*, Biblioteca di letteratura, 19 (Florence: Società Editrice Fiorentina, 2010)
- Poppi, Antonino, *Saggi sul pensiero inedito di Pietro Pomponazzi*, Centro per la storia della tradizione aristotelica nel Veneto, Saggi e testi 8 (Padua: Antenore, 1970)
- , *Scienza e Filosofia all'Università di Padova nel Quattrocento*, Contributi alla storia dell'università di Padova, 15 (Trieste: Lint, 1983)
- Potter, Joy H., *Five Frames for the Decameron* (Princeton: Princeton University Press, 1982)
- Prati, Angelico, *Etimologie venete*, ed. by Gianfranco Folena and Giambattista Pellegrini (Venice: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1968)
- Randall, John Herman, *The School of Padua and the Emergence of Modern Science*, Centro per la storia della tradizione aristotelica nel Veneto, Saggi e testi 1 (Padua: Antenore, 1961)
- Rigo, P. 'Donà, Girolamo', *Dizionario biografico degli italiani* 40 (1991), 741–53
- Schmitt, Charles B., *A Critical Survey and Bibliography of Studies in Renaissance Aristotelianism 1958–1969*, Centro per la Storia della tradizione aristotelica nel Veneto, Saggi e testi, 11 (Padua: Antenore, 1971)
- Schmitt, Charles B., and Gregorio Piaia, *La presenza dell'aristotelismo padovano nella filosofia della prima modernità*, Atti del colloquio internazionale in memoria di Charles B. Schmitt. Padova, 4–6 settembre 2000, Miscellanea Erudita, 64 (Rome: Antenore, 2002)
- Setton, Kenneth M., 'The Byzantine Background to the Italian Renaissance', *Proceedings of the American Philosophical Society*, 100.1 Feb. 24 (1956), 1–76
- Strier, Richard, *The Unrepentant Renaissance : From Petrarch to Shakespeare to Milton* (Chicago: University of Chicago Press, 2011)
- Tucci, Ugo, 'The Psychology of the Venetian Merchant', in *Renaissance Venice*, ed. by J. R. Hale (London: Faber and Faber, 1973), pp. 346–78
- Turner, Victor, 'From Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology', repr. in Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (New York: Performance Arts Journal Publications, 1982), pp. 20–60
- Wootton, David, 'Lucien Febvre and the Problem of Unbelief in the Early Modern Period', *Journal of Modern History* 60 (1988), 695–730
- , *Paolo Sarpi: Between Renaissance and Enlightenment* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)
- Zorzi, Ludovico, 'Note all'Anconitana', 'Note alla Piovana', 'Note alla Vaccaria', in Angelo Beolco Il Ruzante, *Teatro*, ed. and trans. by Ludovico Zorzi (Turin: Einaudi, 1965), pp. 1459–80, 1481–1512, 1513–51

THE IDEOLOGICAL BATTLE OF RONCEVAUX: THE CRITIQUE OF POLITICAL POWER FROM PULCI'S *MORGANTE* TO SICILIAN PUPPET THEATRE TODAY

Jo Ann Cavallo

Many today might not be aware of the fact that traditional Sicilian puppet theatre derives its depiction of the battle of Roncevaux, the climactic episode of a year-long cycle, not from medieval *chansons de geste*, but from the *Morgante maggiore*. The scarce attention given to this aspect of the reception of Pulci's epic may be due not only to a general disconnect between literary critics specializing in Renaissance literature and anthropologists studying folk traditions, but also to the fact that the puppeteers themselves commonly refer to Giusto lo Dico's mid-nineteenth-century *Storia dei paladini di Francia* as the source of their entire chivalric repertory.¹ Yet the creative reformulation of the *Morgante* in Sicilian puppet theatre — via Lo Dico's selective prose rendering — is of interest not simply for the historical record, but especially for the changes

¹ Exceptions to this tendency are those scholars who have been interested in the transformation of medieval and Renaissance chivalric narratives in Sicilian puppet theatre, in particular Pitrè, Pasqualino, Napoli, and Croce.

Jo Ann Cavallo (jac3@columbia.edu), Professor of Italian and Italian Department Chair at Columbia University (<http://italian.columbia.edu/people/profile/1479>; <http://edblogs.columbia.edu/eboiardo>; <https://columbia.academia.edu/JoAnnCavallo>)

in meaning inherent in each subsequent response to Pulci's precedent. By focusing on Rinaldo di Montalbano and his interactions with other characters in the *Morgante*, *La storia dei paladini*, and the *Opera dei pupi* tradition, this essay brings to the fore the shifting ideological underpinnings of the Roncevaux episode despite the unaltered arrangement of its principal plot elements. It thus aims to contribute to the discussion of Pulci's legacy in popular culture and of political subtexts in the chivalric epic genre.

Il Morgante maggiore

Although Rinaldo di Montalbano (or Renaud de Montauban in French) was not originally part of the Roncevaux legend, his figure readily lent itself to a narrative in which Charlemagne played a problematic and sometimes outright negative role. Renaud was involved in an ongoing conflictual relationship with the emperor since his initial appearance in the medieval French romance *Les quatre fils Aymon*. Pulci draws upon and further elaborates these tensions at the level of both word and deed throughout his poem. Although Orlando is likewise disgusted by Charlemagne's unjust actions on various occasions, from the very first cantare which recounts his angry departure from court, Rinaldo is the character who most consistently and prominently plays out the opposition between individual rights and unwarrantable state power.

Even though Pulci's Rinaldo is not always depicted as the most exemplary model, his Charlemagne is continually portrayed as both unwise and unjust. When a hoax by Malagigi leads to a fight between Orlando and Rinaldo, Charlemagne joyfully anticipates the latter's death.² Not only do the Franks strongly disapprove of the emperor's encouragement of the battle — 'molto Carlo Man fu biasimato' ['[he] was strongly blamed by every man'] (x. 96) — but even the Saracens present are upset (x. 100). The emperor soon goes from secretly desiring the death of Rinaldo to banishing him from court and — even more extreme — ordering the execution of Astolfo. Pulci relates the moments leading up to Astolfo's imminent public hanging with excruciating detail designed to elicit the reader's sympathy for the worthy and excellent paladin ('degno paladin tanto eccellente') and outrage against the emperor who refused to remember how the English knight had saved him from

² Luigi Pulci, *Morgante maggiore*, ed. by Ageno, x. 108. All *Morgante* quotations in Italian are taken from Ageno's text; all English translations are taken from Joseph Tusiani's translation, intro. by Edoardo A. Lèbano.

pagan forces (XI. 73). He even suspends the action for six stanzas to accuse Charlemagne of the sin of ingratitude in an invective comprised of exclamations, examples, rhetorical questions, ridicule, and admonitions (XI. 74–79). To further intensify the injustice of the situation, Pulci describes how Gano, who is in charge of the execution, insults, kicks, and punches the face and ears of the youth who, likened to a sacrificial lamb, is not even eighteen years of age (XI. 87). The entire city ('tutto il popolo') of Paris (XI. 16) is against Charlemagne, who refuses to stay the execution despite the pleas of both paladins (XI. 56–57) and foreigners (XI. 67). Of all the paladins it is Rinaldo who articulately voices a condemnation of the monarch and a defence of chivalric values, vowing to save his friend even if it means regicide (XI. 52). Although Orlando and Ricciardetto are also involved in the rescue effort, Rinaldo plays the leading role in saving Astolfo's life by cutting the ropes and collapsing the scaffold with one sword stroke (XI. 102).

By this point in the narrative 'il popol [...] disiava Carlo sia distrutto, | da poi ch'a Gano avea sempre creduto' ['everybody wanted Carlo's death | for his undying trust in Ganelon'] and 'preso la piazza, al palagio corrieno, | là dove Carlo Man pigliar credieno' ['They seized the square and to the palace ran, | most eager to arrest King Charlemagne'] (XI. 110). Whereas earlier Rinaldo expressed his intention to personally kill the emperor if present (XI. 71), he now seeks to have Gano quartered as well (XI. 112). Nevertheless, Orlando subsequently persuades Rinaldo to reconsider, and in the end Charlemagne is restored to power, with all mutually asking forgiveness (XI. 133).

This reconciliatory conclusion has unfortunate consequences: rather than learn from the experience, the emperor soon thereafter sentences Rinaldo's brother Ricciardetto to death by hanging (XII. 2–9). Orlando's emphatic exit from court in protest physically enacts his withdrawal of consent. Before abandoning the city, Orlando warns Charlemagne that he will retaliate if the emperor dares kill his cousin (XII. 14). Orlando's precedent is soon followed by Duke Namo and several other paladins who abandon the Frankish state (XII. 20–21). This time Rinaldo single-handedly frees Ricciardetto and is subsequently crowned king in Charlemagne's place. The self-exiled paladins return and 'tutto quanto il popol parigino' ['the entire populace of Paris'] revere Rinaldo as their ruler (XII. 35–37) while the dethroned Charlemagne seeks refuge with 'suo Ganellone' ['his dear Gano'] in Pontiers (XIII. 16).

Whereas the episode of Ricciardetto's rescue can also be found in the *Orlando*, the prior liberation of Astolfo is without a known precedent and is thus considered to be Pulci's original insertion. This doubling of the same essential plot line in two consecutive cantari not only makes possible an ascending scale of opposition on the part of the paladins, but serves to further delegitimize Charlemagne's authority and increase Rinaldo's stature.

Despite the severity of his political critique, Rinaldo nevertheless eventually softens his stance and allows Charlemagne and Gano to return to power on both occasions. He even later joins his fellow knights in freeing Gano from a castle where he is imprisoned (cantare XXI). Yet Rinaldo's willingness to rescue Gano is proven to be ill-advised when one learns in the following cantare that 60,000 knights from Maganza and Pontiers are once again attacking Montalbano (XXII. 17). Although Gano asserts his honesty, goodwill, and repentance for past crimes (XXII. 21–24), neither Rinaldo nor Astolfo believes his words. The latter, in fact, derides Charlemagne for his complicity in Gano's misdeeds:

Di Carlo non m'incresce, rimbambito,
 Che sempre ogni segreto ti ragiona,
 E non s'accorge d'essere schernito
 Mentre che sente in capo la corona,
 E non si crede al cacio rimanere
 Se non sente la trappola cadere. (XXII. 29)

[I do not give a darn about old Charlie, | who's so senile as to confide in you, | and does not realize he's scorned and duped | so long as on his head he wears his crown, | and does not know that when he hears a snap, | he'll be that crumb of cheese inside the trap].

Nor does Astolfo have any qualms about expressing this sentiment directly to Charlemagne himself, chiding his naivety and deeming him unfit to rule:

O Carlo, tu mi fai morir di doglia
 A creder Ganellon si sia ritratto
 Da' tradimenti, e non sia quel che soglia:
 Fa' che tu creda a Gano insino a morte

[...]

Tu non se' uom da regger, Carlo, impero,
 E fai come si dice l'asinello. (XXII. 117–18)

[O Carlo, if you still believe that Gano | has ceased to be the traitor that he is: | well, keep believing in him till you die.

[...]

Carlo, you're not a man who should be king, | for like a little donkey you behave].

Charlemagne does finally denounce Gano's repeated acts of treachery and even attacks Pontiers after Gano has laid siege to Montalbano (xxii. 150–55). Nevertheless, not only Charlemagne but even Rinaldo pardons Gano yet again when the latter claims to have mended his ways (xxii. 239–41). This final concession turns out to be a fatal mistake since it sets up the conditions for the tragic ambush in Roncevaux.

Whereas in the original *chansons de geste* the Franks are fighting a religious war in Spain against the Saracens because, as Roland famously says in a twelfth-century manuscript, 'The pagans are wrong and the Christians are right' (*Song of Roland*, I. 1015),³ later Italian versions shifted the emphasis from the need to liberate Spain from Muslim rule to Charlemagne's desire to bestow a Spanish kingdom upon his nephew Orlando. Pulci acknowledges this personal incentive when announcing Charlemagne's plan to attack Spain:

Aveva Carlo la Spagna racquistata
Per coronarne il suo nipote e conte
E di tutta Araona e di Granata. (xxiv. 16)

[Carlo had taken all of Spain again | because he wished to crown his nephew king | of Aragona and Granada as well].

Charlemagne thus becomes doubly responsible for the ensuing tragedy, first by his reckless decision to conquer all of Spain for nepotistic reasons, and subsequently by his designation of Gano as his messenger.⁴

By the time Pulci begins the second part of his epic poem, Rinaldo is far removed from the vicissitudes of the Frankish court. As he is travelling about undertaking adventures and converting pagans, an angel appears to him in a vision and exhorts him to make the road to Jerusalem safe for pilgrims (xxii.216–17).

³ The citation is from the manuscript designated as Digby 23, housed in the Bodleian Library in Oxford and available in Glyn Burgess's English translation (*The Song of Roland*), but the sentiment is commonplace in Carolingian epic narratives.

⁴ Perrotta remarks that 'attraverso la trama delle avventure che animano il poema, Pulci [...] mostra come un certo tipo di potere, dispotico, irrazionale, egocentrico, come appunto quello di Carlo nel *Morgante*, sia la causa della rotta di Roncisvalle — la tragedia finale — e della morte di Orlando' ['through the sequence of adventures that animate the poem, Pulci (...) demonstrates how a certain type of power, despotic, irrational, egocentric, exactly like that of Charlemagne in the *Morgante*, is the cause of the destruction at Roncevaux — the final tragedy — and of the death of Orlando'] ('Lo spazio della corte', p. 141).

In bringing him back to participate in the climactic battle, Pulci draws attention to this new twist in the story by stating he was unaware that Rinaldo could arrive in Roncevaux until an 'angel' showed him an account by a certain Arnaldo (xxv.115). Whether or not Rinaldo's arrival was the idea of the angel, later identified by Pulci as Angelo Poliziano, scholars have generally agreed that for this addition to the story Pulci was relying on his own imagination rather than a previous narrative.

Identified as 'il miglior paladin ch'abbi oggi il mondo' ['the best knight the world today can view'] (xxv.257), Rinaldo is the undisputed hero of the battle, turning the terrible defeat into a clamorous victory:

E ributtava quel popol ribaldo

[...]

e rompe e fiacca e sdruce e smaglia e straccia,
e con gran furia innanzi se gli caccia. (xxvii. 73)

[...]

E quante volte calava Frusberta
non ne faceva cader men che sei. (xxvii. 92)

[and how he drove those rebel pagans back [...] he broke and weakened, rent, unraveled, tore, | pushing the pagans with great wrath before.

[...]

for every time he let Fusberta down, | no fewer than six of them fell to the ground].

When Orlando's squire Terigi reaches Charlemagne on the road, he announces that Rinaldo and his brother Ricciardetto 'fatto hanno oggi cose | che il re Marsilio si fuggì sconfitto' ['have done today so many wondrous deeds, | they made Marsilius, defeated, flee'] (xxvii. 180). Since the Saracens have fled before the arrival of Charlemagne, Rinaldo and Ricciardetto have effectively replaced the emperor as the heroes who avenge the deaths of Orlando and his companions in the *chanson de geste* tradition (xxvii. 184). Thus, following the final tragedy brought about by Gano and Charlemagne, the public could witness the Saracens defeated, the betrayer punished, the ruler chastised, and the hero's merits fully recognized.

Rinaldo not only turns the tide of the battle in Pulci's version, but also, it is suggested, saves all of Christendom since otherwise Charlemagne would have been defeated by Marsilio at the French border town of St Jean Pied de Port and Gano might thus have triumphed:

E bisognava che Rinaldo vegna,
 se non che Carlo non avea rimedio:
 ché, se non fussi sua potenza degna
 che molto tenne la battaglia a tedio,
 Marsilio ne venìa con la sua insegna,
 e posto arebbe alla fine l'assedio
 dove Carlo era, a San Gianni di Porto;
 e forse Gan non sarebbe alfin morto. (xxv. 170)

[Rinaldo by all means had to be called, | or there was no salvation for King Charles:
 | had he been not enabled by his might | to hold on and prolong the savage
 fight, | with all his flags Marsilius would have come | and finally besieged Port of
 Saint John, | where Carlo had descended to abide, | and maybe Ganelon would not
 have died].

Rinaldo's role as Charlemagne's saviour does not lead him to occupy a more prestigious position within the court, however. On the contrary, 'poi che vendicato aveva Orlando' ['having avenged Orlando'] and having brought Gano to justice, Rinaldo notifies Charlemagne that 'voleva di corte partire | e cercar tutto il mondo come Ulisse' ['he had made up his mind to leave his court | and, like Ulysses, novel lands explore'] (xxviii. 29). This represents a happier ending than the medieval French tradition had devised for the knight, previously destined to die as a victim of injustice at the hands of fellow monks working on the construction of the cathedral of Cologne/Köln.⁵ Thus in the end, Pulci's Rinaldo not only emerges as the preeminent vindicator of the Frankish Christians vis-à-vis the Spanish Saracens and of his own honour vis-à-vis Gano and Charlemagne, but the hero also escapes both the narrative confines of the Carolingian epic and the geographical boundaries of western Europe to discover 'novel lands' that nonetheless remain beyond the reader's ken (xxviii. 33–34). The *Morgante*'s depiction of Rinaldo's tumultuous interactions with Charlemagne and his decisive intervention in Roncevaux opened the way for further elaborations of his character in subsequent chivalric epics and in Sicilian puppet theatre.

⁵ See Pasqualino, *Le vie del cavaliere*, pp. 107, 136, 161, and Nigro, *Pulci e la cultura medicea*, p. 74.

Giusto Lo Dico

Sicilian puppeteers are correct when pointing to Lo Dico's *Storia dei paladini di Francia* (1858–60) as the source of their traditional repertory. However, as noted above, Lo Dico based his prose account of the battle of Roncevaux on none other than the *Morgante maggiore*.⁶ Although Lo Dico leaves out certain aspects of Pulci's version of events, he takes full advantage of the insertion of Rinaldo in the Roncevaux episode to further increase both Charlemagne's blameworthiness and Rinaldo's heroic stature. First of all, whereas in the *Morgante* Rinaldo was simply absent from western Europe when Orlando was sent on what was thought to be a diplomatic mission to Roncevaux, in *La storia dei paladini* Charlemagne has actually banished Rinaldo (yet again) from the Frankish state. Moreover, while Pulci's emperor had finally had enough and attacked Pontiers, only agreeing to pardon Gano on the condition that Rinaldo could forgive him as well, now Charlemagne actually joins Gano in laying siege to Montalbano and does not relent until he has razed the fortress to the ground. He even involves the pope in his malicious machinations by asking him to excommunicate Rinaldo and his followers. The spiritual head of Christendom not only complies with the emperor's request, but also sends his own troops to join in the attack on Montalbano. The reason for such collusion, we are told, is the fact that the pope himself was a relative of Gano (p. 115).

Whereas Pulci's Charlemagne had absorbed some of Gano's evil nature, as Momigliano remarked (p. 265), Lo Dico's emperor more drastically embodies the figure of the tyrant. His culpability is increased through a detailed depiction of the slow starvation to which Rinaldo's family is subjected during the siege. Faced with a desperate situation, Rinaldo even considers killing Baiardo for food, although in the end he prefers to perish together with his beloved horse: 'Mai Baiardo mio commetterò tal fatto, compagni sempre nei perigli morremo entrambi' ['Never, my Baiardo, will I commit such a deed, companions always in danger, we shall die together'] (p. 127). After Rinaldo's father dies of sorrow (p. 131), the women's rhetorical questions underscore the inexplicable obstinacy of Charlemagne's injustice: 'Non ha Carlo distrutto Montalbano? Perché dunque vuole anche distruggere una famiglia, da cui ha sempre ricevuto aiuto e conforto?' ['Hasn't Charlemagne destroyed Montalbano? Why then does he want to also destroy a family, from

⁶ For a complete list of Lo Dico's sources, see Pasqualino, *L'opera dei pupi*, p. 67. When referring to *La storia dei paladini*, I follow Lo Dico's spelling for characters and places. English translations are my own.

which he has always received assistance and comfort?'] (p. 132). When Rinaldo expresses his intention to submit to Charlemagne, his relatives 'lo consigliavano a non fidarsi della malignità dei potenti' ['advise him not to trust the malignity of the powerful']. Indeed, when he appears before Charlemagne, the emperor commands him to disarm and, transferring his weaponry to Gano, without further ado orders him to be bound and executed as a thief (p. 135). At this point, however, Orlando, Oliviero, Ugieri, and 'tutti gli altri paladini' ['all the other paladins'] declare their readiness to die fighting to defend their companion and, at the same time, to kill Charlemagne, Gano, and their accomplices. Faced with rebellion, Charlemagne mitigates his sentence, exiling Rinaldo in the guise of a pilgrim and imprisoning his wife Clarice and two sons as hostages. Even after twenty-two kings arrive in Paris to ask for Clarice's release so that she may reign as the empress of Trebisonda, Charlemagne adamantly refuses (p. 256).

For his part, Rinaldo, while banished from France, not only undertakes worthy actions on behalf of those who are treated unjustly and obtains the crown of Trebisonda through his own valour, but even demonstrates a different model of governance than Charlemagne.⁷ Pulci had already shown that Rinaldo was a more beloved ruler than Charlemagne since the many knights who had refused to remain in Paris under Charlemagne's unjust rule repatriated once Rinaldo assumed the crown (xii. 35). When Lo Dico's Rinaldo, now emperor of Trebisonda, hears of Clarice's death in a Frankish prison, he decides to return to the life of a pilgrim and is concerned that Trebisonda remain 'in quella libertà' ['in that liberty'] in which he left it, even promising that — should he ever reconcile with Charlemagne — he would return 'più per custodire i vostri diritti anziché imperare' ['more to safeguard your rights than to rule'] (p. 258). Tellingly, in total contrast with Charlemagne's abuse of power, none of the lords present want to assume the crown of Trebisonda ('di tutta la signoria niuno volle prendere la corona') (p. 258).

⁷ In intensifying Charlemagne's moral failings and Rinaldo's subsequent triumph, Lo Dico inserts material from the cantare tradition. Pasqualino notes that Lo Dico turns in particular to the *Trabisonda* for events occurring between the invasion of Antea and the final battle of Roncevaux (*Le vie dei cavalieri*, pp. 141 and 150 n. 41). Since this essay focuses on the shifting treatment of Rinaldo from the *Morgante* to the *Storia dei paladini di Francia* to Sicilian puppet theatre, correspondences between the *Trabisonda* and *La storia dei paladini* are left aside. Another complicating factor not dealt with here is the issue of Giuseppe Leggio's additions to *La storia dei paladini*. Leggio's expanded version, published from 1895–96 on, was still printed under the name of Lo Dico, so that puppeteers refer indiscriminately to the earlier author without distinguishing the material added by the latter.

The character of Charlemagne is brought so low that it finally leads to a general revolt. When the (false) news arrives of Rinaldo's death, Charlemagne is inwardly gleeful: 'malgrado si mostrasse dolente pure nell'interno mostrossi lieto e ne gioiva col cognato Gano' ['even though he showed himself to be sorrowful, still inwardly he was happy and rejoiced with his brother-in-law Gano'] (p. 271). At this point, the twenty-two kings return to Paris to demand the liberation of Rinaldo's sons and the authorization to rebuild Montalbano at their own expense. When Charlemagne stubbornly refuses, Fargotto warns the emperor 'che le campagne di Parigi si sarebbero coperte di morti e che la sua tirannia sarebbe stata severamente punita' ['that the countryside of Paris would be filled with corpses and that his tyranny would be severely punished'] (p. 272) and tells the paladins that 'se volete difendere un despota, un signore disumano, venite al campo che ivi troverete le forche che dovranno troncare la vostra vita' ['if you want to defend a despot, an inhuman lord, come to the field and there you will find the gallows that will end your life'] (p. 272).

The condemnation of Charlemagne as a tyrant extends to his own paladins, who ultimately not only withdraw their support but actually cross over to the opposing side. Urging Orlando to realize that Charlemagne 'esercita su di noi la più fiera tirannide' ['exercises the most fierce tyranny upon us'], Astolfo proposes that they switch their alliance and let the emperor seek help from the traitor Gano (p. 274). When Orlando and Astolfo join forces with the foreign kings, the rest of the paladins follow suit: 'Allora i paladini uniti si presentarono all'imperatore a cui dissero di non volere affatto combattere, perché comprendevano la buona risoluzione del conte e l'ingiustizia che voleasi fare ai figli di Rinaldo' ['Then the paladins united presented themselves to the emperor and refused to do battle because they understood the just resolution of the count and the injustice that was being done to Rinaldo's sons'] (p. 274). The conviction that a tyrant can be thwarted by a general withholding of consent was expressed theoretically by the sixteenth-century French jurist Étienne de la Boétie:

The more tyrants pillage, the more they crave, the more they ruin and destroy; the more one yields to them, and obeys them, by that much do they become mightier and more formidable, the readier to annihilate and destroy. But if not one thing is yielded to them, if, without any violence they are simply not obeyed, they become naked and undone and as nothing, just as, when the root receives no nourishment, the branch withers and dies.⁸

⁸ La Boétie, *The Politics of Obedience*, trans. by Kurz, p. 45.

Lo Dico puts this theory into practice by showing that Charlemagne, when abandoned by his knights, loses his power to harm others: he is compelled to free Rinaldo's sons, negotiate peace, and allow Montalbano to be rebuilt.

Whereas Pulci initially set into motion the Roncevaux narrative without mention of Rinaldo, Lo Dico's transition between his extended Charlemagne-Rinaldo sequence and the tragic final battle projects Rinaldo onto centre stage despite his physical absence. Believing the fallacious report of Rinaldo's demise, Astolfo shames Orlando by asserting Rinaldo's superior valour — even after death — over his politically privileged cousin:

Egli cacciato dalle nostre terre povero ed inerme seppe col suo valore acquistare imperi e signoria; ancora morto vinse Carlo e si fe' restituire quel ch'è suo. Tu però malgrado che ti dai il vanto d'essere suo pari, da tanti anni non hai potuto acquistare un dono che l'imperatore ti diede allorché impalmasti Alda, e costei vivere senza gustare quel che sciaguratamente le fai vedere e toccare. (p. 276)

[He was driven away from our lands and although powerless he succeeded with his valor in acquiring empires and seigneuries; even though dead he defeated Charlemagne and made him give back what was his. You, however, despite your claim to be his equal, after so many years you still cannot obtain a gift that the emperor gave you when you married Alda, and you make her live without enjoying what you wickedly have her see and touch].

Ironically — and, as it turns out, fatally — this disparaging comparison reminds Charlemagne of his promise to Orlando, which the emperor now decides to fulfil: 'È la Spagna che io ti ho dato e se il tuo capo non ne porta la corona è mia la colpa. Adesso noi con poderoso esercito andremo a Saragozza e voglio per sempre disperdere una potenza nemica e senza lealtà' ['It's Spain that I gave you and if your head does not wear a crown, the fault is mine. Now we shall go with a strong army to Zaragoza and I want to destroy for good an enemy power without loyalty'] (p. 276). When Gano suggests that they first determine whether the Spanish Saracens might be persuaded to renounce Muhammad and convert without bloodshed, Charlemagne sends Gano as messenger. All are pleased with the plan, we are told, not because they consider him to be in good faith, but, on the contrary, since they assume that 'il traditore va in Spagna per comporre qualche tradimento, che scoperto sarà giusta querela per dare il regno ad Orlando' ['the traitor will go to Spain to commit some treachery that, once discovered, will be the just complaint to give the realm to Orlando'] (p. 277).

When during his travels Rinaldo sees armies preparing for warfare in Spain, 'immaginava che Orlando volesse acquistare la Spagna e questa invocava l'aiuto delle potenze amiche' ['he imagined that Orlando wanted to conquer Spain and

that the latter was invoking the help of allies'] (pp. 282–83). This military undertaking, however, is of no interest to him as he continues to the mountains of Armenia, where he takes up residence in a cave and embraces a vegan lifestyle ('si pose ad abitare una grotta nutrendosi di erbe'). Whereas in the *Morgante* Malagigi ordered the devil Astaroth to find Rinaldo (xxv. 115–33), Lo Dico imagines instead that God has sent an angel to command him to return to fight (p. 284). Rinaldo agrees to take part only in the battle of Roncevaux.

After Rinaldo's decisive triumph and Gano's execution, Charlemagne explicitly offers Orlando's position to the former rebel. Rinaldo's refusal is due not to his wanderlust as in the *Morgante*, but rather to his utter repudiation of court life: 'per me il vivere in corte è un tormento inesprimibile' ['for me life in the court is an unspeakable torment'] (p. 306). This unequivocal rejection of the Frankish court, a culture to which the paladins are intrinsically bound, further intensifies the critique of Charlemagne's abusive power.

Lo Dico does not, however, follow Pulci's lead in sending his hero beyond the pillars of Hercules, but instead accepts earlier accounts in which Rinaldo, although removed from France, is still destined to die by betrayal. Given that 'i buoni non possono piacere ai tristi' ['the good cannot please the wicked'] (p. 307), a group of corrupt monks put into practice a plot hatched by a member of the Magonza family to murder Rinaldo for making them expend too much effort in the expansion of their convent building. Thus, even if Rinaldo temporarily triumphs over evil, in the end he cannot escape it entirely. The fact that he is murdered by a group of lazy monks also reminds readers that harm can just as easily come from one's fellow workers on a construction project as it can from a misguided ruler and his devious counsellor. And if earlier the pope had supported the emperor's persecution of Rinaldo on account of his familial ties to Gano, here the monks treacherously murder the paladin due to the instigation of one of Gano's relatives.

Given Lo Dico's critical treatment of Charlemagne even with respect to Pulci's precedent, it is hardly surprising that, as pointed out by Antonio Pasqualino, 'a Napoli e in Sicilia fin dal secolo scorso molti osservatori hanno notato l'importanza dell'aspetto sovversivo della *Storia dei paladini*' ['in Naples and Sicily, beginning at the end of the last century, many observers noted the importance of the subversive aspect of the *Storia dei paladini*'].⁹ Considering that this work swept through Sic-

⁹ Pasqualino, *L'opera dei pupi*, p. 16. Indeed, although the topic cannot be treated here, Lo Dico introduces into the narrative an adopted son of Rinaldo who, as Pasqualino puts it, 'vorrebbe portare il suo rifiuto del potere statale fino alla totale delegittimazione del sovrano' ['would like to carry his rejection of state power to the total delegitimization of the ruler'] (*Le vie del cavaliere*, p. 100).

ily and southern Italy like a brushfire and for more than a century served as the foundational text for street storytellers and puppeteers, we see how the population could give voice to anti-authoritarian sentiment under the cover of medieval and Renaissance chivalric classics newly rendered into modern prose. The final section of this essay examines some ways in which puppeteers interpreted and refashioned the material they inherited from Pulci and Lo Dico in order to express their own narrative preferences and political ideologies.

Traditional Sicilian Puppet Theatre

Rinaldo — the most beloved character in traditional puppet theatre — was commonly understood to represent an opposition, and even threat, to state power.¹⁰ When in the 1880s denunciations of *Opera dei pupi*'s 'vandaliche rappresentazioni' ['maliciously destructive spectacles'] appeared in newspapers, one self-proclaimed patriotic ('impulso d'amor patrio') journalist evoked Rinaldo as the embodiment of lawlessness when proposing 'il pronto e immediato divieto' ['the quick and immediate closing'] of puppet theatres: 'Di Rinaldi malandrini e ladri, di Rinaldi ribelli ed assassini e di quelle madornali assurdità che fanno perdere perfino la divina particula, avea bisogno solo il medio evo' [Of roguish and thieving Rinaldos, of rebellious and murderous Rinaldos, and of those enormous absurdities that make one lose one's patience, only the Middle Ages was in need].¹¹ Giuseppe Pitrè brushed off these attacks on puppet theatre in the press by attributing such censure to 'i delicati nervi di qualche rappresentante del quarto potere dello Stato' ['the delicate nerves of some representatives of the fourth power of the State'].¹² Yet he not only discredited journalists by branding them as an unofficial fourth branch of government, he also went on to downplay the genre's potential seditiousness by claiming that, on the contrary, the plays inspired ethical behaviour and valorous action. Pitrè's contemporary Pio Rajna accounted for Rinaldo's legendary status in popular culture by noting that the knight 'non guerreggiava a tutela di una fede religiosa,

¹⁰ This opinion is routinely expressed both in earlier studies and by contemporary puppeteers. As Pitrè states, 'Nell'Italia, e quindi in Sicilia, il favore del pubblico fu sempre rivolto a Rinaldo più che agli altri paladini' ['In Italy, and therefore in Sicily, the public's favour was always with Rinaldo more than the other knights'] ('La letteratura cavalleresca popolare in Sicilia', p. 268).

¹¹ Quoted in Pitrè 'La letteratura cavalleresca popolare in Sicilia', p. 271.

¹² Pitrè, 'La letteratura cavalleresca popolare in Sicilia', p. 270.

bensì per difendere i suoi diritti e la sua indipendenza' ['did not fight on behalf of a religious faith, but instead to defend his rights and his independence'].¹³

Writing a century later when puppet theatre had lost its traditional public, Pasqualino could offer a more sociological interpretation to explain both Rinaldo's wide popular appeal and his perceived threat to the established order: 'Il pubblico dell'opra identifica più o meno consapevolmente il contrasto fra sovrano e vassallo ribelle con quello che oppone il potere al povero, le classi dominanti alle classi dominate' ['The puppet theatre public, more or less consciously, identifies the contrast between the sovereign and the rebellious vassal with that between the powerful and the poor, the groups who dominate and those who are dominated'].¹⁴ The banished (i.e., *bandito*) Rinaldo could be likened to the figure of the bandit (also *bandito*, in Italian) who, in popular Sicilian culture, 'rappresenta per il popolo un eroe che ha avuto il coraggio di ribellarsi a una situazione sociale ingiusta, tentando di farsi giustizia con le proprie mani, contro la spietata legge dello stato' ['represents for the people a hero who had the courage to rebel against an unjust social situation, trying to obtain justice with his own hands, against the ruthless law of the state'].¹⁵ Unlike the legendary and morally ambiguous local bandits, however, Rinaldo:

è libero di aver sempre ragione e, pur non riuscendo a impedire che il tradimento di Gano di Maganza e la cecità di Carlomagno portino alla rovina i paladini a Roncisvalle, è destinato a compiere la giusta vendetta e ad ascendere poi al cielo in veste di santo. Egli è dunque uno strumento vittorioso di rivolta fantastica, libero del senso di colpa e dalle contraddizioni che accompagnano i banditi della narrativa popolare ottocentesca e anche certe figure di baroni ribelli della letteratura cavalleresca del medioevo.

[is free to be right and, although he is not able to prevent the treachery of Gano and the blindness of Charlemagne that bring ruin to the paladins at Roncevaux, he is destined to undertake the just revenge and to ascend to heaven in the guise of a saint. He is therefore a triumphant instrument of an imaginary revolt, free from the sense of guilt and the contradictions that accompany bandits in popular nineteenth-century literature and also certain rebel barons from medieval chivalric literature].¹⁶

¹³ Ragna, 'I "Rinaldi,"' 37.

¹⁴ Pasqualino, *L'opera dei pupi*, p. 117.

¹⁵ Pasqualino, *L'opera dei pupi*, p. 120.

¹⁶ Pasqualino, *L'opera dei pupi*, p. 121.

Interviews that Pasqualino carried out in the post-World War II period demonstrate the extent to which the genre's potential to critique political power was consciously understood by puppeteers themselves.¹⁷ According to the puppeteer Nino Canino of Partinico (province of Palermo), Charlemagne was the character most hated by the public next to the universally despised Gano. As other puppeteers explain, the emperor is compelled to listen to the traitor not only because the two are related by marriage, 'ma anche perchè Gano è molto ricco e fornisce l'oro necessario a governare' ['but also because Gano is very rich and furnishes the gold necessary to rule'].¹⁸

When the *Opera dei pupi* cycle lasted a year or more, puppeteers had the luxury to extend the Roncevaux episode over various evenings, two or three in the Palermitan tradition and a full seven in the Catanese tradition.¹⁹ Although the cycle was unfortunately never recorded on film, extant evidence suggests that puppeteers continued to foreground and even elaborate upon the character of Rinaldo, first unjustly persecuted by Charlemagne and Gano, and subsequently emerging as the vindicated hero of Roncevaux. The *copioni* (scripts) of the Catanese *puparo* Agrippino Manteo, who operated a *teatrino* in New York City from 1923 to 1939, document how closely puppet theatre followed *La storia dei paladini* — even reproducing some of the same dialogue — for the events leading up to and including the battle of Roncevaux.²⁰ In these *copioni*, Rinaldo governs Trebisonda justly in order to preserve its liberty. By contrast, Charlemagne acts despicably, refusing to allow Clarice out of prison, sending out Magonzese men to kill Rinaldo after Clarice's death, and initially refusing to liberate Rinaldo's sons or authorize the reconstruction of Montalbano following the news of the paladin's alleged death. He is referred to as a despot and a tyrant by both the eastern sovereigns and the Frankish knights, who force him to capitulate by defecting to join sixty eastern sovereigns ready to attack Paris (episodes #321–23).

Also drawing on Lo Dico's precedent is the catalyst for the battle of Roncevaux, the scene in which Astolfo compares Rinaldo's successes — even when (believed) dead — to Orlando's unfulfilled promises:

¹⁷ 'Il discredito del potere, si è accentuato in questo dopoguerra' (Pasqualino, *L'opera dei pupi*, p. 117).

¹⁸ Pasqualino, *L'opera dei pupi*, p. 118.

¹⁹ Pasqualino, *Le vie del cavaliere*, p. 142.

²⁰ Agrippino Manteo was evidently also familiar with the *Morgante* in one form or another since he incorporates the Pulcian devil Astarotte, a character eliminated by Lo Dico.

Orlando hai tu ponderato sino a che punto seppe condurre Rinaldo la sua fama, egli cacciato, povero ed inerme seppe col suo valore acquistare imperi e signoria, ancora morto vinse Carlo facendo risorgere Montalbano e tu che ti dai il vanto di essere suo pari da tanti anni non hai potuto acquistare un dono che l'imperatore ti diede allorché impalmasti Alda, costei fai vivere senza gustare quelle gioie che il diritto di natura reclama, così essendo non si può fare il paragone giacché Rinaldo seppe vincere più di mille regni e tu non ne ha[i] potuto acquistare uno solo con tutto l'aiuto di Carlo. (episode #324)

[Orlando, have you pondered the extent to which Rinaldo was able to gain his reputation? Kicked out, poor and defenseless, he knew how to acquire empires and lands through his valor, even when dead he defeated Charlemagne by making Montalbano rise again, and you — who boast that you are his equal — after many years have not been able to obtain a gift that the emperor gave you when you wedded Alda, she whom you compel to live without tasting those pleasures that the law of nature reclaims; this being the case, one cannot make a comparison because Rinaldo knew how to win more than a thousand realms and you could not acquire even one with all the assistance of Charlemagne].

In the climactic play of the Roncevaux sequence, as the summary notes, Orlando blows the olifant for the third time and begins to lose blood, Charlemagne arrests Gano and leaves for the valley, Rinaldo and Ricciardetto arrive, Rinaldo cuts Buiaforte in half, all the pagans are defeated, Marsilio flees, and Orlando is led (by his horse) out of danger (episode #328).²¹

Despite his heroic intervention and victory in Roncevaux, Rinaldo does not escape a father's grief or death by treachery. The *copione* includes the death of Rinaldo's two sons on the battlefield as well as his assassination during the construction of a convent shortly thereafter (episode #330). The most the puppeteer can do to soften the heartbreak is to allow Rinaldo to embrace his sons while they are still alive, acknowledging that this variation is not faithful to the source. A note in the margin reads: 'N.B. Ho voluto scrivere Rinaldo che abbraccia i figli ma sarebbe meglio farli morire prima come il libro dice' ['N. B. 'I wanted to write in Rinaldo embracing his sons, but it would be better to have them die first as the book says']. This added scene could have also served to increase the pathos and sense of injustice for Rinaldo who, although free of

²¹ 'Orlando suona per la terza volta il corno e comincia a versare sangue, Carlo fa arrestare Gano e si avvia per la valle, arrivo di Rinaldo e Ricciardetto, morte di Buiaforte tagliato in due da Rinaldo, sconfitta di tutti i pagani, fuga di Marsilio, Orlando portato fuori pericolo.'

blame, is nevertheless not immune from the tragic consequences of evil combined with ignorance.

Alessandro Napoli of Catania's renowned puppeteer family, the *Marionettistica dei Fratelli Napoli*, provides a summary of the Roncevaux episode in their traditional repertory that accords with the Manteo family scripts. Rinaldo, after liberating his brother Ricciardetto from a tower, arrives in Roncevaux in time to avenge the rearguard and turn the tide of the battle. Napoli points out, moreover, that among the added scenes in Catanese puppet theatre is one in which Rinaldo witnesses the death of his sons on the battlefield. And lest the audience seek to deflect the blame away from Charlemagne, the ghost of Oliviero, who likewise must endure the unbearable anguish of his sons' death in the same battle, shakes an accusing finger at the emperor upon his entrance as if to say: 'Tua è la colpa: per dare sempre ascolto al traditore Gano di Magonza' ['The fault is yours for having always listened to that traitor Gano di Magonza'].²²

Sicilian Puppet Theatre Today

What has become of the Roncevaux episode in today's puppet theatre with its substantially reduced repertory? The remainder of this essay will focus on Rinaldo's relation to Charlemagne in plays by the *Marionettistica dei Fratelli Napoli* and the *Figli d'Arte Cuticchio*, in an attempt to draw out the ideological implications of performances by two prominent companies from Catania and Palermo, respectively.²³

In an original play entitled *L'oro dei Napoli*, first performed in 2002, the Napoli family represents and reflects upon the demise of traditional puppet theatre, the social changes in Catania and beyond, and their own experience as puppeteers.²⁴ At one point Alessandro Napoli explains that the traditional puppet theatre audience was 'sempre soverchiato dall'ingiustizia, come Rinaldo' ['always overwhelmed by injustice, like Rinaldo']. He goes on to recall the most horrific events recounted in Giusto Lo Dico's prose rendition: the paladin 'veniva perseguitato da Carlomagno, instigato da Gano da Magonza; Carlomagno gli radeva al suolo la fortezza

²² Napoli, *Il racconto e i colori*, p. 200.

²³ I am grateful to the puppet companies for permission to videotape their performances and post scenes from their plays on-line. The scenes discussed below are available for viewing on the eBOIARDO website at <http://edblogs.columbia.edu/eboiardo>.

²⁴ See Cavallo, 'L'Oro dei Napoli: Sicilian Puppet Theater Today'.

di Montalbano e ne prendeva in ostaggio la famiglia, moglie e figli' ['was persecuted by Charlemagne, instigated by Gano; Charlemagne razed to the ground the fortress of Montalbano and took his family, wife and sons, as hostages']. This reflection leads directly to the staging of two scenes that occurred prior to the battle of Roncevaux in the traditional puppet theatre repertory: Charlemagne's banishment of Rinaldo and the paladin's farewell to his beloved wife Clarice. The first scene begins with Orlando pleading with the emperor to pardon Rinaldo, reminding him that Montalbano was razed to the ground and Rinaldo's father had died of grief. Gano counters by telling his 'cognato affezionato' ['dearest brother-in-law'] that 'quel ladrone ribelle di Rinaldo dev'essere distrutto e nient'altro completamente' ['that rebel thief Rinaldo must be destroyed completely and that's that']. After Rinaldo arrives with Clarice and submits to Charlemagne, Gano interrupts by urging his execution: 'Maestà, ammazziamolo, ammazziamolo ora che è nelle nostre mani!' ['Your highness, let's murder him, let's murder him now that he's in our hands']. When Charlemagne orders Rinaldo's execution without further ado, Orlando steps in not only to remind him that he is sentencing to death a knight who saved him from powerful enemies a hundred times and without whom he would not be ruler of the Franks, but also to signal the readiness of the paladins to die fighting to defend their companion. While Charlemagne accordingly mitigates his sentence to permanent exile in the Holy Land, as in *La storia dei paladini*, here it is Gano who comes up with the idea to imprison Clarice and Rinaldo's sons as hostages. The odiousness of Gano's scheming is emphasized not only through the tone of voice used by the *parratore* (narrator) Fiorenzo Napoli, but also through his scowling facial expressions and contorted hand movements while speaking Gano's lines in full view of the audience.

In the ensuing scene in which Rinaldo and Clarice are left alone on stage, the paladin regrets leaving his wife in the hands of his 'butchers' ('nelle mani dei miei carnefici'), while Clarice expresses her affliction and fear for Rinaldo's life. The public is drawn into their sorrow not only through their dialogue, but also through the puppets' tender embrace and reciprocal caresses, the melancholic music and soft lighting, and the plaintive voice and desolate facial expressions of Italia Napoli while reading the part of Clarice. The shared grief between Rinaldo and Clarice is reinforced offstage as Italia's grandson Davide Napoli (speaking the part of Rinaldo) participates in Italia's emotion and morally supports her by gently holding her shoulders in the background as she gives voice to Clarice's anguish. The play does not go on to stage the battle of Roncevaux, but members of the audience familiar with the cycle would have anticipated both Clarice's death in prison and Rinaldo's subsequent vindication on the field of battle. Both the introductory

explanation and the choice of scene invite the public to side with the persecuted paladin against the abusive sovereign.

The company Figli d'Arte Cuticchio, directed by Mimmo Cuticchio, includes *La rotta di Roncisvalle* in their traditional repertory, which they continue to perform at their theatre in Palermo. The play begins with an opening council in which Charlemagne has just heard of Rinaldo's death and enters lamenting: 'Povero Rinaldo, povero figlio mio Rinaldo, addio per sempre' ['Poor Rinaldo, my poor son Rinaldo, farewell forever!']. The emperor explains that he has gathered together all the knights in order to speak about the 'imprese del grande paladino e di come, quantunque morto, ha fatto sì che io ricostruissi il castello che gli avevo fatto diroccare, quello di Montalbano' ['undertakings of the great paladin and of how, although dead, he forced me to rebuild the castle that I had destroyed, that of Montalbano']. Mimmo Cuticchio's play thus privileges Rinaldo from the outset by initiating *La rotta di Roncisvalle* with Charlemagne's recognition of the paladin's merits and acknowledgment of the destruction and reconstruction of Montalbano.

The first to reply is Astolfo, who begins by chastising Charlemagne for his hypocrisy, noting that it was the emperor himself who had forced Rinaldo into exile, where he met his death. He then goes on to favourably compare the enterprising Rinaldo, who became the emperor of Trebisonda through his own valour, to his ineffective cousin Orlando, who had not yet conquered a kingdom in Spain as he had vowed.²⁵ As in *La storia dei paladini*, this speech precipitates Charlemagne's decision to immediately make good on his earlier promise to Orlando. The rest of the assembled paladins shout in unison: 'Orlando deve avere la corona! Assediemo la Spagna! Guerra! Guerra!' ['Orlando must have the crown! Let's lay siege to Spain! War! War!'].

At this point Gano suggests that they first try to appropriate Spain through peaceful means, pointing out that the Spaniards are also in a period of mourning:

Ma come siamo a lutto noi per la morte di Rinaldo, anche la Spagna è a lutto per la morte dell'imperatrice Galerana, vostra sposa. Ora io dico, è giusto che noi che siamo cristiani portiamo la guerra a un popolo che [...] come noi sono a lutto e piangono per la perdita della grande Galerana?

²⁵ Although this play represents the Palermitan tradition, this opening scene was central to the Catanese tradition as well. Alessandro Napoli calls Astolfo's speech 'una delle *parlate* più memorabili dell'opera dei pupi catanese' ('one of the most memorable speeches in all of Catanese puppet theatre') ('L'episodio di Roncisvalle', p. 148). In Lo Dico's text, as noted above, Astolfo speaks to Orlando in the presence of the emperor rather than to the emperor directly.

[But just as we are grieving for Rinaldo, Spain is also grieving for the death of the empress Galerana, your wife. Now I say, is it right that we who are Christians bring war to a people who [...] like us are in mourning and weep for the loss of the great Galerana?]

Gano therefore proposes sending a messenger in order to avoid such an error, lest it be written in the hearts of all that the Christians took advantage of this period of mourning to wage war. Whereas in Pulci and Lo Dico the knights suspect treachery following Gano's offer to act as messenger, here all shout out their agreement ('Viva Gano!'). The bishop Turpino even applauds Gano's advice and admonishes them to avoid bloodshed ('Dovete evitare spargimento di sangue'). Although Gano's perfidious intention is to betray his king and comrades, his words underscore the dubious nature of the endeavor and give spectators motive to pause. Why is Saracen Spain still mourning the death of Galerana, Marsilio's sister, when Charlemagne seems indifferent to the loss of his wife? Why does Charlemagne want to invade the kingdom of his brother-in-law in order to place a crown on the head of his nephew?

In the ensuing scene, not convinced by the news of his brother's death, Ricciardetto dreams that Malagigi visits him and shows him Rinaldo still alive. He therefore heads to Trebisonda and comes upon him in a cave. In the meantime, Rinaldo, while praying to God, not only explains his current vocation but also voices a sweeping rejection of military pursuits: 'Ho perso mia moglie, il dolore mi fece capire che le armi portino soltanto a morte e distruzione' ['I lost my wife, suffering made me realize that weapons lead only to death and destruction']. Although he had decided to forever abandon his armor and weapons, Rinaldo nevertheless agrees to fight in Roncevaux when an angel relays God's command to undertake this final battle.

Rinaldo's spectacular entrance in Roncevaux takes place after Orlando's horse has led him offstage and occasions a complete reversal in the tide of the battle. In just a few minutes the paladin single-handedly defeats his attackers and puts the rest of the Saracens to flight. Turpino explains the reason behind the dramatic turn of events: 'I paladini sono tutti morti e alla tua vista, credendoti Rinaldo risuscitato, si sono dati tutti alla precipitosa fuga' ['The paladins are all dead and seeing you, believing you to be Rinaldo resuscitated, they fled precipitously']. Rinaldo and Turpino then decide to seek out Orlando, as 'avrà bisogno di noi' ['he will need us']. Even while reducing the narrative to the barest essentials, the play nevertheless succeeds in underscoring Rinaldo's prominence, from his presumed death initially lamented by Charlemagne to his final triumph witnessed by the spectators.

While one might be tempted to point to anti-imperial sentiment in the nineteenth century or resistance to Fascism during the early twentieth, the anti-authoritarian stance embedded in these narratives is not restricted to a single historical period, but spans the centuries from Pulci's fifteenth-century Florence to contemporary Sicily. As Pasqualino has argued, 'uno dei principali motivi che spiegano il persistere in Sicilia del successo delle leggende cavalleresche è l'esaltazione dell'individualismo che si può leggere in esse e in particolare nelle leggende dei baroni ribelli' ['one of the principal reasons that explain the continued success in Sicily of chivalric legends is the exaltation of individualism that one can read in them and in particular in the legends of the rebel barons'].²⁶

Pulci's inclusion of Rinaldo in the Roncevaux episode served to inject the individualist values of the rebel baron cycle into the very heart of the *chanson de geste* narrative that most famously celebrated self-sacrifice and loyalty to the emperor. He thus united two separate traditions: one of trampled rights and rebellion and the other of collective duty and obedience to authority.²⁷ By including the episodes of Rinaldo's persecution, banishment, and subsequent successes prior to the battle of Roncevaux, Giusto Lo Dico further underscored the former tradition and passed its themes on to generations of storytellers and puppeteers who could thereby fashion Rinaldo as the hero of the climactic moment of the entire history of the paladins of France.²⁸

²⁶ Pasqualino, *Le vie del cavaliere*, p. 98.

²⁷ Ruedi Ankli states: 'Sul piano narrativo è un colpo audace per sottolineare tanto l'organicità dell'insieme quanto la particolarità individualizzata (personale) del poema: superando un grande spazio con un volo letteralmente iperbolico, Pulci riallaccia la fine del cantare XXIII al cantare XXVII, riprende cioè le storie di Rinaldo in piena *Rotta*, imponendo un'innovazione coraggiosa nel campo della tradizione' ['On the narrative level it is a bold stroke that underlines both the cohesiveness of the poem and its (personal) individual elements: overcoming a great distance with a literally hyperbolic flight, Pulci links the end of cantare XXII to cantare XXVII, that is, he takes up the narrative of Rinaldo in the midst of the *Rotta*, imposing a courageous innovation in the traditional account'] (*Morgante iperbolico*, p. 266).

²⁸ 'Qualunque sia la potenza di Carlomagno, il ciclo delle leggende non prende più le mosse da lui, ma dal signor di Montalbano' ['Whatever the power of Charlemagne, the cycle of legends no longer takes its cue from him, but from the Lord of Montalbano'] (Pitrè, 'La letteratura cavalleresca popolare in Sicilia', pp. 266–67).

Works Cited

Archival Sources and Other Unedited Material

- Figli d'Arte Cuticchio, *La rotta di Roncisvalle*. Puppet play filmed 28 December 2002, <http://edblogs.columbia.edu/eboiardo/authors/roncisvalle>
- Manteo, Agrippino, Handwritten puppet scripts from the 1920s and 1930s, donated by the Manteo family to the Italian American Museum of New York
- Marionettistica dei Fratelli Napoli, *L'Oro dei Napoli*, puppet play filmed 30 August 2002, <http://edblogs.columbia.edu/eboiardo/sicilian-puppet-theater/puppet-plays/oro-dei-napoli>

Primary Sources

- La Boétie, Étienne de, *The Politics of Obedience: The Discourse on Voluntary Servitude*, written 1552–53, intro. by Murray N. Rothbard, trans. by Harry Kurz (Auburn, AL: Ludwig von Mises Institute, 2008)
- Lo Dico, Giusto, *Storia dei paladini di Francia*, 13 vols (Catania: Clio – Brancati, 1993 and 2000), vol. 13
- Pulci, Luigi, *The Epic Adventures of Orlando and His Giant Friend Morgante*, trans. by Joseph Tusiani, intro. by Edoardo A. Lèbano (Bloomington: Indiana University Press, 1998)
- *Morgante maggiore*, ed. by Franca Ageno (Milan: Ricciardi, 1955)
- The Song of Roland*, trans. by Glyn Burgess (New York: Penguin, 1990)

Secondary Studies

- Ankli, Ruedi, *Morgante iperbolico. L'iperbole nel 'Morgante' di Luigi Pulci* (Florence: Olschki, 1993)
- Cavallo, Jo Ann, 'L'Oro dei Napoli: Sicilian Puppet Theater Today', in *Arba Sicula*, 24: 1-2 (2003), 92–107
- Croce, Marcella, *Pupi carretti contastorie: L'epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane* (Palermo: Dario Flaccovio, 1999)
- Momigliano, Attilio, *L'indole e il riso di Luigi Pulci* (Rocca San Casciano: Cappelli, 1907)
- Napoli, Alessandro, 'L'episodio di Roncisvalle nell'opera dei pupi catanese', in *Mori e Cristiani nelle feste e negli spettacoli popolari*, Gli archivi di Morgana. Studi e materiali per la storia della cultura popolare 26, ed. by Rosario Perricone, XXX Festival di Morgana (Palermo: Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 2005), pp. 145–62
- , *Il racconto e i colori: 'Storie' e 'cartelli' dell'Opera dei pupi catanese* (Palermo: Sellerio, 2002)
- Nigro, Salvatore S., *Pulci e la cultura medicea* (Bari: Laterza, 1972)

Pasqualino, Antonio, *L'Opera dei pupi* (Palermo: Sellerio, 1989)

—, *Le vie del cavaliere* (Milan: Bompiani, 1992)

Perrotta, Annalisa, 'Lo spazio della corte: La rappresentazione del potere politico nel *Morgante* di Luigi Pulci', *Italianist*, 24 (2004), 141–68

Pitrè, Giuseppe, 'La letteratura cavalleresca popolare in Sicilia', *Romania*, 13 (1884), 315–98; reprinted in *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. 1 (Catania, Clio, n.d.), pp. 119–336

Rajna, Pio. 'I "Rinaldi" o i cantastorie di Napoli', in *Nuova antologia* (December 1878), 557–79

INDEX

- d'Abano, Pietro: 183
 Acciaiuoli, Donato: 175
 Vita Caroli Magni: 175
 Aesop: 101
 Fables: 101
 Alamanni, Luigi: 204
 Alberti, Leon Battista: 6, 34, 36, 39, 41, 198
 Anuli: 34
 Libri della famiglia: 198
 On painting: 34
 Alexander of Aphrodisias: 184, 188, 202
 Alighieri, Dante: 3, 8–9, 16, 32, 61, 88, 92–3,
 116, 118, 130, 134, 136, 140–41,
 147–50, 153, 182–83, 190
 Divine Comedy: 3, 8–9, 77, 88, 92–3,
 116, 118, 140, 147–53, 159, 182,
 190
 Tenzone with Forese Donati: 61–63, 69
 Alvaroto, Marc'Aurelio: 189–91
 Pastoral: 191–92
 Angiolieri, Cecco: 61
 Angiolieri, Rustico: 61
 Antonio di Guido: 19
 Aretino, Pietro: 203
 Arezzo: 7, 59
 Ariosto, Ludovico: 2, 5, 9, 129–30, 135,
 140–41, 159
 Orlando Furioso: 5, 130, 141, 159, 211
 Aristotle: 38, 65, 184
 Augustine (Bp. of Hippo), St.: 6, 13, 24, 32
 Averroes: 183, 188
 Avicenna: 183, 192
 Avignon: 65
 Baggiano, Francesco: 16
 Confessione: 16
 Baldinotti, Tommaso: 7, 19, 53, 55–58
 Tenzone: 7
 Beccari, Antonio: 16
 Confiteor: 16
 Credo: 16
 Belcari, Feo: 26, 28
 Bellincioni, Bernardo: 19, 186
 Bembo, Pietro: 200
 Beolco, Angelo (Ruzante): 10, 189–201,
 203
 Anconitana: 194–95, 199
 Betia: 191–93
 Fiorina: 190, 199
 Lettera all'Alvarotto: 190
 Moscheta: 190, 199
 Piovana: 199
 Prima oratione: 194
 Vaccaria: 193–94
 Berni, Francesco: 65
 Rime: 65
 Boccaccio, Giovanni: 23, 60, 65, 77, 130,
 134–36, 183

- Decameron*: 77
Il Filostrato: 134
Il Teseida: 134–35, 137, 139
 Boiardo, Matteo Maria: 2, 5, 8–9, 108, 129–30
 Orlando innamorato: 5, 9, 134
 Bologna: 199
 Borgia, Angela: 5
 Borgia, Lucrezia: 5
 Bracciolini, Poggio: 66, 163, 184
 Facetiae: 66, 163
 Brunelleschi, Filippo: 39
 Bruno, Giordano: 36, 203
 Il Burchiello (Domenico di Giovanni):
 7–8, 58, 60–64, 66–69, 119, 132, 140,
 148–51, 204
 Sonetti di Burchiello: 59–60, 62, 66, 68,
 140, 150, 160, 187

 Canino, Nino: 223
 Castellani, Matteo: 185–86
 Cavalcanti, Cavalcante dei: 182–83
 Cavalcanti, Guido: 182
Chanson de Roland: 4, 9, 74, 82, 163–65, 172,
 213
 Charlemagne: 1, 185, 200
 Cibo, Innocenzo: 194
 Cicero: 7, 46–47
 De amicitia: 7, 34, 46–47
 Clement VI (Pope): 65
 Constantinople: 175, 200
 Cornaro, Alvise: 191, 199, 203
 Vita sobria: 203
 Cornaro, Francesco: 191
 Cornaro, Marco: 191, 194
 Correggiaio, Matteo: 132
 Rime: 132
 Cuticchio, Mimmio: 227
 Cyprus: 196

 Dei, Benedetto: 19, 68, 187
 Del Garbo, Tommaso: 66
 Dino da Olena: 66
 Dolce, Ludovico: 130
 Domenico da Prato: 64

 Donà, Girolamo: 188
 Donati, Forese: 61
 Dovizi, Bernardo, da Bibbiena: 195
 Calandria: 195

 Erasmus: 190
 Eriugena, John Scotus: 41
 d'Este, Alfonso: 5
 d'Este, Ferrante: 5
 d'Este, Giulio: 5
 d'Este, Ippolito: 5

 Farinata degli Uberti: 182–83
 Li fatti de Spagna: 9, 165–67, 175
 Ferrara: 2, 9
 Ficino, Marsilio: 2, 6–9, 17, 19–21, 23, 29,
 32, 36, 39–45, 47, 53, 93, 98, 104–05,
 111, 167, 184, 186, 198, 201
 De amore: 40–41
 De vita: 20, 43
 Filebus Commentary: 42
 Letters: 45
 Theologia Platonica: 41–42
 Fiorentino, Paolo: 16
 Confessione: 16
 Florence: 2–3, 6–7, 11, 13–14, 18–19, 21,
 27, 40–44, 53, 59, 167, 175, 184–85,
 187–89, 198
 France: 163, 166, 185, 200
 Franco, Matteo: 7, 14, 16–17, 19–21, 27,
 52–53, 57–59, 61–62, 66–67, 69, 77,
 85, 90, 94–95, 101, 167, 186
 Frederick II (Holy Roman Emperor): 181–82

 Galilei, Galileo: 203
 Goldoni, Carlo: 61
 Guidotti, Galgano: 9, 173–74

 Horace: 61

 Innocent VIII (Pope): 21

 Jesus Christ: 9, 69, 79, 151, 165, 170, 172–73
 Julius II (Pope): 199

- La Boétie, Étienne de: 218
The Politics of Obedience: 218
- Lampognano, Andrea: 3–4
- Landino, Cristoforo: 53
- de' Libri, Bartolomeo: 6, 27
- Lippi, Lorenzo: 160
Malmantile: 160
- Lo Dico, Giusto: 10, 209, 216–17, 219–21, 223, 225–29
Storia dei paladini di Francia: 10, 209–10, 216–20, 223, 225–28
- Lucan: 130
- Lucretius: 10, 182, 184–85, 195, 197–99, 201, 203
De Rerum Natura: 182, 184, 198
- Luther, Martin: 189, 202
- Machiavelli, Bernardo: 184
- Machiavelli, Niccolò: 17, 193
Belfagor: 193
Istorie Fiorentine: 4, 17
Mandragola: 198
- Malleus Maleficarum*: 21
- Manteo, Agrippino: 223
- Mariano da Gennazzano: 13, 15, 19
- Marsilio da Padova: 183
Defensor pacis: 183
- Mary, Blessed Virgin: 14, 25
- Medici, Cosimo il Vecchio de': 184
- Medici, Giuliano de': 3
- Medici, Lorenzo de': 1, 3, 7, 16–20, 28, 42–45, 47, 52–53, 57, 68, 111, 167, 175, 185–87, 198, 200–01, 204
- Milan: 3, 55, 68, 187, 192, 200
- Monaco, Nicolò: 16
Confessione: 16
- Naples: 200, 220
- Napoli, Alessandro: 225
- Nerucci, Matteo: 20
- Nicholas of Cusa: 6–7, 34–44, 47
De docta ignorantia: 37–39
- Olgiate, Gerolamo: 4
- Orlando laurenziano*: 74, 130, 136–43, 153–54, 211
- L'oro dei Napoli*: 225
- Ovid: 130, 148
- Padua: 14, 58, 183–84, 187–90, 194, 196, 198–99, 204
- Palermo: 182, 223
- Paul, Apostle, St.: 33
- Pesaro, Piero: 193
- Petrarch: 65–66, 130, 146, 197
Trionfo dell'Eternità: 197
Trionfo del Tempo: 197
Triumphus Fame: 146
- Pico della Mirandola, Giovanni: 36
- Pierozzi, Antonino (St Antonino): 62
- Pisa: 60
- Pisani, Francesco (Cardinal): 191
- Pius II (Pope): 175, 201
- Plato: 6, 32, 34, 201
Republic: 34
- Plautus: 193–94
- Poliziano, Angelo: 2, 19, 60, 62, 65–66, 130, 214
Detti piacevoli: 66
- Pomponazzi, Pietro: 188, 202
De immortalitate animae: 188
De fato, libero arbitrio et de praedestinatione: 202
- Pseudo-Turpin: 165
Historia Karoli Magni et Rotholandi: 9, 165
- Pucci, Antonio: 173
Reina d'Oriente: 173
- Pulci, Luigi
Confessione: 6, 8, 13–16, 18–19, 22, 24–27, 59
Morgante: 2–11, 13–15, 18–20, 22–26, 29, 31–34, 39–40, 42–43, 45–47, 58, 62, 67, 73–75, 129–60, 163, 166–70, 172, 174, 176–77, 185, 187, 192, 194, 200, 209–17, 219–20, 228–29
Sonetti Extravaganti: 19, 53–54, 58, 68, 77, 86–87, 91, 104, 186–87, 191–93, 198, 204

- Sonetti iocosi et da ridere*: 6–8, 19, 21,
 27, 51–57, 59–68, 85–88, 90–92,
 94–95, 101, 110, 186
Sonetti di parodia religiosa: 15, 24, 53, 58, 69
Les quatre fils Aymon: 210
Rinaldo: 130
 Rome: 20, 151, 189, 194
Ronsasvals: 9, 165, 175
 Roselli, Rosello: 7, 59, 62
La Rotta di Roncisvalle: 166–68, 171–72,
 175, 227
 Sacchetti, Franco: 60, 66
 de la Sale, Antoine: 21
 Salviati, Giovanni: 194
 Sanseverino, Pier Antonio di: 193, 200
 Sanseverino, Roberto da: 18, 28, 53, 58, 187
 Sanudo, Marin: 192–93
 Sarpi, Paolo: 203
 Saviozzo: 58
 Savonarola, Girolamo: 6, 14–15, 19–20,
 23–27, 59
 Scala, Bartolomeo: 19–20, 77, 184–85, 198
Scelta di Sonetti Burleschi Tratti Dagli Antichi
Poeti Fiorentini: 204
 Seneca: 199
 Sforza, Galeazzo Maria: 3–4
 Sforza, Ludovico il Moro: 192
 Sicily: 10, 209, 220
 Siena: 66, 68
La Spagna: 130, 166–68, 170–72, 175, 176
 Spain: 213, 219
 Statius: 130
 Taiaicalze, Domenego: 190
 Tasso, Torquato: 2, 5, 159
Gerusalemme liberata: 5
 Thomas Aquinas, St.: 6, 32
 Toledo: 20–21
 Tornabuoni, Lucrezia: 1, 18, 175, 185
 Toscanelli, Paolo: 39
 Ubaldini, Ottaviano degli: 182–83
 Uranius, Martin: 45
 Venice: 61, 184–85, 187, 190–96, 199,
 203–04
 Vineti, Jean: 21
Tractatus contra daemonum invocatores: 21
 Virgil: 130, 191, 201
Aeneid: 61, 191
 Visconti, Carlo: 4
 William of Ockham: 65
 Zabarella, Francesco: 184
De Felicitate: 184
 Zuan de Beolco: 192

CURSOR MUNDI

All volumes in this series are evaluated by an Editorial Board, strictly on academic grounds, based on reports prepared by referees who have been commissioned by virtue of their specialism in the appropriate field. The Board ensures that the screening is done independently and without conflicts of interest. The definitive texts supplied by authors are also subject to review by the Board before being approved for publication. Further, the volumes are copyedited to conform to the publisher's stylebook and to the best international academic standards in the field.

Titles in Series

Chris Jones, *Eclipse of Empire? Perceptions of the Western Empire and its Rulers in Late-Medieval France* (2007)

Simha Goldin, *The Ways of Jewish Martyrdom* (2008)

Franks, Northmen, and Slavs: Identities and State Formation in Early Medieval Europe, ed. by Ildar Garipzanov, Patrick Geary, and Przemyslaw Urbanczyk (2008)

William G. Walker, *'Paradise Lost' and Republican Tradition from Aristotle to Machiavelli* (2009)

Carmela Vircillo Franklin, *Material Restoration: A Fragment from Eleventh-Century Echternach in a Nineteenth-Century Parisian Codex* (2010)

Saints and their Lives on the Periphery: Veneration of Saints in Scandinavia and Eastern Europe (c.1000–1200), ed. by Haki Antonsson and Ildar Garipzanov (2010)

Approaching the Holy Mountain: Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai, ed. by Sharon E. J. Gerstel and Robert S. Nelson (2011)

'This Earthly Stage': World and Stage in Late Medieval and Early Modern England, ed. by Brett D. Hirsch and Christopher Wortham (2011)

Alan J. Fletcher, *The Presence of Medieval English Literature: Studies at the Interface of History, Author, and Text in a Selection of Middle English Literary Landmarks* (2012)

Vehicles of Transmission, Translation, and Transformation in Medieval Textual Culture, ed. by Robert Wisnovsky, Faith Wallis, Jamie C. Fumo, and Carlos Fraenkel (2012)

Claudio Moreschini, *Hermes Christianus: The Intermingling of Hermetic Piety and Christian Thought* (2012)

The Faces of the Other: Religious Rivalry and Ethnic Encounters in the Later Roman World, ed. by Maijastina Kahlos (2012)

Barbara Furlotti, *A Renaissance Baron and his Possessions: Paolo Giordano I Orsini, Duke of Bracciano (1541–1585)* (2012)

Rethinking Virtue, Reforming Society: New Directions in Renaissance Ethics, c.1350 – c.1650, ed. by David A. Lines and Sabrina Ebbersmeyer (2013)

Luigi Andrea Berto, *The Political and Social Vocabulary of John the Deacon's 'Istoria Veneticorum'* (2013)

Writing Down the Myths, ed. by Joseph Falaky Nagy (2013)

Charles Russell Stone, *From Tyrant to Philosopher-King: A Literary History of Alexander the Great in Medieval and Early Modern England* (2013)

Wendy J. Turner, *Care and Custody of the Mentally Ill, Incompetent, and Disabled in Medieval England* (2013)

Tanya S. Lenz, *Dreams, Medicine, and Literary Practice: Exploring the Western Literary Tradition Through Chaucer* (2013)

Viking Archaeology in Iceland: Mosfell Archaeological Project, ed. by Davide Zori and Jesse Byock (2014)

Natalia I. Petrovskaja, *Medieval Welsh Perceptions of the Orient* (2015)

Fabrizio Ricciardelli, *The Myth of Republicanism in Renaissance Italy* (2015)

The Mirror in Medieval and Early Modern Culture: Specular Reflections, ed. by Nancy M. Frelick (2016)

Ilan Shoval, *King John's Delegation to the Almohad Court (1212): Medieval Interreligious Interactions and Modern Historiography* (2016)

Ksenia Bonch Reeves, *Visions of Unity After the Visigoths: Early Iberian Latin Chronicles and the Mediterranean World* (2016)

Ersie C. Burke, *The Greeks of Venice, 1498–1600: Immigration, Settlement, and Integration* (2016)

Graphic Signs of Identity, Faith, and Power in Late Antiquity and the Early Middle Ages, ed. by Ildar Garipzanov, Caroline Goodson, and Henry Maguire (2017)

Writing History in Medieval Poland: Bishop Vincentius of Cracow and the 'Chronica Polonorum', ed. by Darius von Güttner-Sporzyński (2017)

In Preparation

James L. Smith, *Water in Medieval Intellectual Culture: Case Studies from Twelfth-Century Monasticism*

Visions of North in Premodern Europe, ed. by Dolly Jorgensen and Virginia Langum

Temporality and Mediality in Late Medieval and Early Modern Culture, ed. by Christian Kiening and Martina Stercken

